Die Musik

Illustrierte Zeitschrift für alle Gebiete der Musik

Digitized by Google

Digitized by Google

5-5-58

DIE MUSIK

ILLUSTRIERTE HALBMONATSSCHRIFT

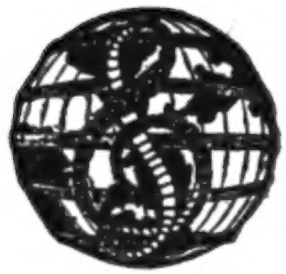
HERAUSGEGEBEN VON KAPELLMEISTER

BERNHARD SCHUSTER

FÜNFTER JAHRGANG

VIERTER QUARTALSBAND

BAND XX



VERLEGT BEI SCHUSTER & LOEFFLER

BERLIN UND LEIPZIG

1905—1906

Digitized by Google

Music
M1L
5
.M845
v. 5
pt. 4

Digitized by Google

DIE MUSIK

VERZEICHNIS DER KUNSTBEILAGEN DES FÜNFTEN JAHRGANGS (1905—1906)

Notenbeilagen:

Johann Sebastian Bach, Präludium und Fuge in g-moll. No. 16 aus dem zweiten Teil des Wohltemperierten Klaviers.

— Suite III (Original C-dur) für Violine solo nach den Suiten für Violoncell bearbeitet von Ferdinand David.

Ludwig van Beethoven, Finale des nach seiner E-dur-Klaviersonate op. 14, No 1 bearbeiteten F-dur Streich-Quartetts.

Constanz Berneker, Vorspiel zum zweiten Teil und Arie für Alt aus der Krönungskantate „Herr, der König freuet sich in Deiner Kraft".

Franz Liszt, Der ursprüngliche, bisher unveröffentlichte Schluss der zweiten Ballade (h-moll) für Pianoforte.

Wolfgang Amadeus Mozart, Lied beim Auszug in das Feld.

— Vier Sätze aus den 5 Divertimenti für 2 Klarinetten und Fagott. Übertragung für Klarinette (oder Violine) und Klavier.

— Zwei Fragmente (bisher unveröffentlicht).

Carl Nielsen, Symphonische Suite für Pianoforte (II. Satz) op. 8.

Robert Schumann, Canon für vier Männerstimmen. Zu op. 65 Ritornelle gehörig.

Abt Vogler, Aus dem Gewitter in „Lampedo".

Autographen in Faksimile:

Johann Sebastian Bach, Anfang der Michaelis-Kantate „Es erhub sich ein Streit."

— Ein Gedicht an seine Braut.

Ludwig van Beethoven, Anfang des Terzetts „Euch werde Lohn in bessern Welten" aus der ersten Bearbeitung des Fidelio.

— Blatt aus einem Skizzenbuche.

Georg Benda, Erste Partiturseite der „Ariadne auf Naxos".

Michael Haydn, Invaliden-Lied.

Franz Liszt, Ein Brief.

— Das Lied „Ach! was ist Leben doch so schwer!"

— Seite eines Noten-Manuskriptes.

König Ludwig I. von Bayern, Gedicht „An Mozart".

Wolfgang Amadeus Mozart, Anfang des „Veilchens".

Hans Sachs, Notenschrift: Der „kurze Ton".

Robert Schumann, Brief an Richard Pohl.

— Skizzenblatt zu den „Haus- und Lebensregeln".

Richard Wagner, Brief an die Fürstin Sayn-Wittgenstein.

— Korrekturseite aus seinem Handexemplar vom „Ring": Erster Druck für Freunde 1853.

Carl Maria von Weber, Brief an Friedrich Rochlitz.

— Eine Seite aus seinem Tagebuche mit den Freischütz-Einnahmen.

— Skizzen zu den „Drei Pintos".

— Nachkomponierte Preghiera zum „Oberon".

Caroline von Weber, Ein Brief.

Kunst:

N. Aronson, Beethoven-Büste (drei Blatt).

Sandro Botticelli, Die Madonna mit den singenden Engeln.

A. Bovy, Liszt-Medaillon.

Hugo L. Braune, Aus der Tristan-Mappe.

159358

Digitized by Google

Music
M1L
5
.M845
v. 5
pt. 4

Digitized by Google

Nepomuk de la Croce, Die Familie Mozart.
J. Danhauser, Liszt am Klavier.
Karl Adolf Donndorf, Das Bach-Denkmal in Eisenach.
Hubert und Jan van Eyk, Die singenden Engel am Genter Altar.
— Die musizierenden Engel am Genter Altar.
E. Farago, Richard Strauss.
E. Fechner, Clara Wieck.
C. Guérin, Jean Jacques Rousseau.
Wilhelm Hagen, Mozart-Büste.
Frans Hals, Der Narr.
— Die singenden Knaben.
Max Harrach, Don Juan-Allegorie.
Hubert Herkomer, Porträt von Richard Wagner.
Georg Kolbe, Bach-Büste.
Gustav Landgrebe, Mozart Statuette.
Robert Léon, Medaillonporträt von Guido Adler.
Rafaël Mengs, Die Mutter Carl Marias von Weber.
Adolph von Menzel, Porträt von Beethoven.
Moreau Le Jeune, Sechs Stiche zu Rousseaus „Pygmalion".
A. Müller, Porträt von Johann Sebastian Bach.
E. Pfleiderer, Brahms-Relief.
Rembrandt, David vor Saul spielend.
Hanna Richter, Liszt-Büste.
Ludwig Richter, Weihnachtsbild.
F. Rumpf, Porträt von Carl Maria von Weber.
Ferdinand Schimon, Porträt von Carl Maria von Weber.
Julius Schnorr von Carolsfeld, Porträt von Beethoven.
Ludwig Schwanthaler, Das Mozart-Denkmal in Salzburg.
Moriz von Schwind, Fidelio.
— Szenische Darstellungen zum „Fidelio".
Carl Seffner, Bach-Büste.
— Mozart-Büste.
Karl Ferd. Sohn, Porträt von Clara Schumann.
Franz Stassen, Aus der Tristan-Mappe.
Jan Steen, Die Musikstunde.
Gerard Terborch, Die Lautenspielerin.
Hans Thoma, Siegfried.
— Wotan.
Jan Vermeer van Delft, Der Musikunterricht.
Heinrich Wadéré, Marmor-Relief des Ehepaares Rheinberger.

Porträts:

Gräfin Marie d'Agoult.
Eugen d'Albert.
Johann Georg Albrechtsberger.
Anton Arensky (in seinem Arbeitszimmer).
Johann Ambrosius Bach.
Johann Sebastian Bach nach G. Haussmann.
— nach G. Haussmann.
— nach Schlick.
— nach A. Lemoine.
Wilhelm Friedemann Bach.
Philipp Emanuel Bach.
Georg Benda.
Constanz Berneker.
Joseph Böhm mit Notenschrift.
Johann Christian Brandes.
August Bungert.
Jenny Bürde-Ney.
Carl Cannabich.
Franz Danzi.
Felicien David mit Namenszug.
Léo Delibes.
Felix Draeseke.
Friedrich Wilhelm Gotter.
Eduard August Grell.
Johann Michael Haydn.
Fanny Hensel.
Franz von Holstein mit Namenszug.
Joseph Joachim.
Louis Köhler.
Karl Lautenschläger.

Digitized by Google

Franz Liszt (zwei Jugendbildnisse).
— (am Dirigentenpult).
— nach W. Kaulbach.
— nach Kriehuber.
— nach Leprince.
— nach S. Mittag.
— nach einer älteren Photographie.
— (im Alter).
— in seinem Weimarer Heim.
Franz Liszts Mutter.
Gustav Mahler.
Maria Malibran.
Mathilde de Marchesi.
Adolph Bernhard Marx.
Arnold Mendelssohn.
Rosa von Milde.
Pauline Anna Milder-Hauptmann.
Wolfgang Amadeus Mozart nach T. Blood.
— nach Joh. Bosio.
— nach einer Lithographie.
Edgar Munzinger.
Christian Gottlob Neefe.
Carl Nielsen.
Ludwig Nohl.
Robert Radecke.
Felix vom Rath.
Josef Rheinberger.
— im Alter von 14 Jahren.
Joseph August Roeckel (zwei Bildnisse).
Camille Saint-Saëns.
Emil Scaria mit Namenszug.
Karl Franz Emil Schafhäutl.
Nanette Schechner-Waagen.
Otto Schelper.
Gustav Schoenaich.
Wilhelmine Schröder-Devrient.
Robert Schumann im 21. u. 40. Lebensjahre.
— nach J. N. Heinemann.
— nach E. Kaiser.
— nach J. J. B. Laurens.
Anton Schweitzer.
Isidor Seiss.
Sophie Friederike Seyler.
Abt Vogler.
Paul Graf von Waldersee.
Carl Maria von Weber mit Namenszug.
— nach Zoelner.
— nach Jügel.
— nach Knäbig.
Joseph Miroslav Weber.
Joseph Weigl.
Peter von Winter.
Fürstin Caroline von Sayn-Wittgenstein als Mädchen u. im Alter.
Karl Friedrich Zoellner.

Gruppenbilder:

Bayreuther Bühnenfestspiele 1906:
Martha Leffler-Burckard (Kundry) und Alois Hadwiger (Parsifal).
Marie Wittich (Isolde) und Dr. Alfred von Bary (Tristan).
Katharina Fleischer-Edel (Sieglinde), Peter Cornelius (Siegmund) und Allan Hinckley (Hagen).
Berühmte Darstellerinnen des Fidelio:
Wilhelmine Schröder-Devrient, Luise Koester-Schlegel, Marianne Brandt.
Georgine Januschofsky, Anna Sachse-Hofmeister, Fanny Moran-Olden.
Katharina Klafsky, Lilli Lehmann.
Eine Matinee bei Liszt:
Berlioz, Czerny, Ernst, Kriehuber, Liszt.
Robert und Clara Schumann am Klavier.
Robert und Clara Schuman nach E. Kaiser.
Die Söhne von Robert Schumann:
Ludwig Schumann, Ferdinand Schumann, Felix Schumann.
Zu Robert Schumanns Freundeskreis:
Gottlob Wiedebein, Theodor Töpken, Ernst Adolf Becker.
Henriette Voigt, Amalie Rieffel, Anna Robena Laidlaw.
Zum 42. Tonkünstlerfest des Allg. Deutschen Musikvereins, Essen:
Georg Heinrich Witte, Otto Neitzel, Hugo Kaun.
Rudolf Siegel, Hermann Bischoff, Walter Braunfels, Richard Mors.
Das Münchener Streichquartett: Theodor Kilian, Georg Knauer, Ludwig Vollnhals, Heinrich Kiefer.
Das Essener Streichquartett: Alexander Kosman, Paul Lehmann, Philipp Neeter, Ferdinand Anger.
Heinrich und Therese Vogl als Tristan und Isolde.
Richard und Siegfried Wagner.

Digitized by Google

Verschiedenes:

Huldigungsblatt für Bach von Augustin Carlini.
Bach-Denkmal in Köthen.
Bach-Denkmal in Leipzig.
Bachs Geburtshaus in Eisenach.
Bach-Herme am Denkmal Friedrichs des Grossen in der Berliner Siegesallee.
Der Stammbaum der Familie Bach.
Johann Sebastian Bach in seinem Leipziger Wirkungskreise.
Bachs Wirkungsstätten:
Die neue Kirche in Arnstadt. Die St. Blasiuskirche in Mühlhausen.
Esther Charlotte Brandes als Ariadne auf Naxos.
Das Sterbehaus Félicien Davids in Saint Germain-en-Laye.
Das neue Glinka-Denkmal in St. Petersburg.
Karl Hill als Alberich.
Zur Bühnen- und Konzertreform:
Inneres der Kirche S. Annunziata in Florenz; Inneres der Kirche S. Trinità in Florenz; Kleiner Saal des Konzertpalais in Kopenhagen.
Skizze zu einer Anlage für verdecktes Orchester von Jean Girette; Plan der staffelförmigen Anordnung der Orchesterpodien im Dessauer Hoftheaterorchester; die staffelförmige Anordnung der Orchesterpodien im Dessauer Hoftheaterorchester; Plan des Prosceniums und der verdeckten Orchesteranlage des im Bau begriffenen Charlottenburger Schillertheaters.
Entwürfe zu einem Theater am Gendarmenmarkt in Berlin von Karl Friedrich Schinkel (zwei Blatt); Grundriss des projektierten Münchner Festbaus von Gottfried Semper für König Ludwig II.
Holzmodell des Theaters von Herculanum; das antike Theater von Orange; Teatro Greco in Pompeji; Teatro Olimpico in Vicenza.
Inneres des Festspielhauses in Bayreuth; Inneres des Prinzregententheaters in München.
Franz Liszts Geburtshaus in Raiding.
Entwurf zu einem Liszt-Denkmal für Weimar.
Liszt-Karikatur: Im Konzertsaal.
Pariser Liszt-Karikatur.
Medaillon mit den Porträts Franz Liszts und Rosas von Milde.
Die Totenmaske von Franz Liszt.
Wohnstätten Franz Liszts:
Letzte Wohnstätte in Wien (Schottenhof) 1886; Wohnhaus in Genf 1835—1836.
Der neue Mozart-Brunnen in Wien.
Mozarts Grab auf dem St. Marxer Friedhof in Wien.
Huldigungsblatt für Mozart von A. H. Payne.
Das Mozart-Medaillonrelief aus dem Jahre 1788.
Die Komische Oper in Berlin.
Das Geburtshaus Josef Rheinbergers in Vaduz.
Titelblatt zu Hans Sachsens Wittenbergischer Nachtigall.
Kaiserl. Königl. Schauspielhaus an der Wien.
Das neue Nürnberger Stadttheater.
Theaterzettel der ersten Don Juan-Aufführung in Leipzig.
Thomaskirche und Thomasschule in Leipzig zur Zeit Bachs.
Die Thomaskirche in Leipzig in heutiger Gestalt.
Tristan und Isolde. Fresko in der Burg Runkelstein.
Tristans Tod. Fresko im Frauengemach der Burg Runkelstein.
König Marke tötet Tristan. Nach einer Handschrift des 15. Jahrh.
Eine Wagner-Karikatur zur Uraufführung der Meistersinger in München.
Das Geburtshaus Carl Marias von Weber in Eutin; Webers Wohnung in Klein-Hosterwitz.

Digitized by Google

INHALT

Seite

Wolfgang Golther, Zur Entstehung von Richard Wagners Tristan 3
C. Fr. Glasenapp, Richard Wagners Briefe an Freiherrn von Lüttichau 17. 147. 231
Georg Münzer, Hans Sachs als Musiker 31
Neue Wagner-Literatur 36
Dr. Gustav Altmann, Das 42. Tonkünstlerfest des Allgemeinen Deutschen Musikvereins in Essen 47
Leopold Schmidt, Robert Schumann 75
F. Gustav Jansen, Aus Robert Schumanns Schulzeit 83
G. Noren-Herzberg, Robert Schumann als Musikschriftsteller 100
Hermann Erler, Ein ungedruckter Kanon für vier Männerstimmen und sechs ungedruckte musikalische Haus- und Lebensregeln Robert Schumanns 107
F. Gustav Jansen, Ein unbekannter Brief von Robert Schumann 110
Dr. Richard Hohenemser, Clara Wieck-Schumann als Komponistin 113. 166
Conrad Ramrath, Das Schumann-Fest in Bonn (22.—24. Mai 1906) 127
Dr. Gustav Altmann, Über Robert Schumanns Krankheit 130
Neue Schumann-Literatur 134
Prof. Otto Schmid, Johann Michael Haydn († zu Salzburg am 10. August 1806) . . . 159
Paul Hirsch, Ein unbekanntes Lied von W. A. Mozart 164
Jodocus Perger, Aus Josef Rheinbergers Leben und Schaffen. Nach persönlichen Erinnerungen sowie nach bis jetzt unveröffentlichten Dokumenten 203. 308. 376
Ernst Otto Nodnagel, Constanz Berneker († am 9. Juni 1906) 222
Dr. Carl Hagemann, Bayreuth 1906 244
J. G. Prod'homme, Félicien Davids Reise nach Deutschland (1845). Ungedruckte Briefe 275
Dr. Maximilian Runze, Carl Loewe und die Vogelwelt 295. 353
Dr. Victor Lederer, Musikdramatische Festspiele bei den alten Barden. Eine historische Skizze 347
A. von Ende, Die Musik der amerikanischen Neger 368
Eugen Gura, Erinnerungen aus meinem Leben 390
Bernard Scharlitt, Das Musikfest in Salzburg (14.—20. August 1906) 395

Besprechungen (Bücher und Musikalien) 36. 134. 174. 248. 324. 397
Revue der Revueen 53. 179. 253. 329. 406
Umschau 56. 182. 257. 331. 412
Anmerkungen 71. 139. 200. 272. 344. 415

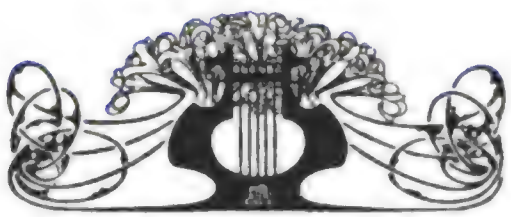
INHALT

Kritik (Oper)

	Seite		Seite		Seite
Brünn	262	Köln	60, 187, 263	Paris	263
Coburg	262	Leipzig	188	Rio Grande do Sul	334
Frankfurt a. M.	187	München	188	Strassburg	264
Gotha	334	Nürnberg	189	Weimar	264

Kritik (Konzert)

	Seite		Seite		Seite
Aachen	60	Erfurt	63	Lübeck	198
Agram	61	Flensburg	267	Luzern	198
Amsterdam	189	Freiburg i. B.	267	Mainz	65, 199
Antwerpen	190	Giessen	267	Manchester	66
Baden-Baden	190	Görlitz	193	Neuenburg	66
Baltimore	191	Gotha	337	Paris	339
Boston	334	Graz	64	Prag	68
Braunschweig	62	Halle a. S.	64	Rio Grande do Sul	271
Bremen	62	Hannover	65	Schwerin	69
Bromberg	385	Jena	338	Speyer	340
Brünn	265	Johannesburg	195	Stockholm	341
Brüssel	192	Kassel	65	Teplitz-Schönau	69
Cincinnati	265, 336	Kiel	195, 268	Tsingtau	271
Coburg	266	Köln	270	Wiesbaden	69
Darmstadt	62	Königsberg i. P.	196	Worms	70
Dessau	63	Leipzig	196	Zwickau	342
Dortmund	63	London	197		



NAMEN- UND SACHREGISTER

ZUM III. QUARTALSBAND DES FÜNFTEN JAHRGANGS DER MUSIK (1905/6)

Abendroth, Irene, 418.
Abendroth, Max, 181.
Abendroth, Kpm., 254.
Abt, Elisabeth, 184. 198. 413.
Ackté, Aino, 70. 71. 121. 273.
Adam, Adolphe, 184.
Adrian, Lotte, 201.
Afferni, Ugo, 71.
d'Agoult, Gräfin, 43. 44. 97. 136 (Bild).
Alabieff, Alexander, 420.
Albert v. Monaco, Fürst, 188.
d'Albert, Eugen, 32. 67. 68. 71. 120. 122. 128. 129. 131. 165. 184. 202. 205. 276. 280. 347. 348. 395. 417.
Albrecht, Markgraf v. Brandenburg, 400.
Alexander, Grossherzog v. Sachsen-Weimar-Eisenach, 181.
v. Alitisz, Alexander, 384. 385.
Althof 382.
Altmann-Kuntz, Margarete, 278.
Altschuler, Modest, 203.
Alvarez (Sänger) 273.
Amati, Nicolaus, 394.
Ambros, A. W., 183. 384.
Ancona (Sänger) 133.
Andersen, H. Chr., 30. 124. 342.
Andersen, Joachim, 200.
Andersen, Wilhelm, 160.
Andersen, Frau (Sängerin), 256.
Andrae, Harald, 196.
André, Johann, 302. 384.
Andres, Edeltraut, 415.
Angé de Lassus, Lucien, 186.
Angove, Ivy, 68.
Ankenbrank (Sänger) 423.
Anselmi (Sänger) 66.
Ansorge, Conrad, 205.
Anton, Max, 413.
Apel, Joh. Aug., 321.
Arctowska, Jane, 68.
Arensky, Anton, 68. 70. 134. 421.
Arger, Jane, 127.
Armbrust, Walter, 127.
Arndt, E. M., 179.
v. Arnim, Achim, 312.
v. Arnim, Bettina, 253.
Arnoldson, Sigrid, 66. 189.
Arntzen, Antoinette, 395.
Aronson, N., 424.
d'Artelli, Régina, 196.
Aschaffenburg, Alice, 351.
Auber, D. F. E., 184. 187. 188. 341. 349. 376.
v. Auer, Leopold, 131. 201.
Aulin, Tor, 202.
Austin, Frederick, 132.
Auzende (Komponist) 133.
Bach, Joh. Seb., 12. 35. 57. 63. 67. 68. 70. 75. 80. 81. 84. 85. 86. 88. 89. 98. 129. 141. 142. 144. 148. 150. 152. 153. 156. 169. 172. 195. 198. 199. 201. 277. 278. 315. 345. 346. 350. 395. 396. 410. 417. 418. 419. 420. 422.
Bach, J. Chr., 198.
Bach, Otto, 386.
Bach-Verein (Leipzig) 420.
Back, Bürgermeister, 278.
Backhaus, Wilhelm, 133. 199. 200.
Baggesen, Jens, 334. 388.
Bailet, Adeline, 126.
Balakirew, Mili, 106.
Ballio, Anna, 127.
Bandel, Theodore, 69.
Bandrowski, Alexander, 186.
Banasch, Richard, 185.
Banger Nachf. 207.
Barbaja (Impresario) 22. 288.
Barbier, Jules, 416.
Barcewicz, Stanislaw, 201.
Barck, Cornelius, 119.
Bardazewska 172.
Bärmann, H. J., 299. 318.
Barnay, Lola, 206.
Bartel, Lucile, 133.
Bartram, Robert, 65. 414.
Barzewitsch, Stephan, 134.
Bassermann, Florence, 113.
Bassermann, Fritz, 113.
Bassi (Sänger) 186.
Batka, Richard, 114. 191. 248. 249. 252. 347.
Battistini (Sänger) 66.
Batz, Reinhold, 415.
Bauberger, Alfred, 191.
Bauer, Louis, 419.
Bauer, Paula, 192.
Baumbach, Rudolf, 179.
Beaumarchais, Pierre Augustin, 116. 117. 274.
Bechstein, C., 394.
Becht, Ella, 200.
Becker, Hugo, 349. 409.
Becker, Reinhold, 129.
Beckmann, Gustav, 154. 213.
Beeg, George, 118.
van Beethoven, Johann, 355. 366. 367.
van Beethoven, Karl, 362. 364. 366. 368.
van Beethoven, Ludwig, 12. 15. 20. 22. 24. 49. 50. 67. 68. 70. 71. 98. 104. 125. 126. 127. 128. 129. 130. 131. 133. 134. 135. 136. 194. 195. 196. 197. 198. 199. 200. 201. 202. 204. 205. 206. 207. 212. 256. 262. 276. 279. 289. 312. 313. 315. 319. 322. 330. 342. 349. 351. 355 ff (14 bzw. 15 ungedruckte Briefe B.'s). 373. 378. 388. 392. 396. 397. 417. 418. 421. 422. 424 (Bilder).
Behm, Eduard, 205.
Behnée, Harriet, 423.
Behr, Hermann, 417.
Beidler, Franz, 134.
Beier, Franz, 65. 414.
Beines, C., 200.
Beines, Martha, 194. 419.
de Bellaille (Pianistin) 22.
Bellini, Vincenzo, 122.
Bellwidt, Emma, 194.
Bender, Paul, 191.
Benedikt, J., 376. 390.
Berard, Helene, 70.
Berber, Felix, 201.
Bérél, Paul, 188.
Berger, Albrecht, 415.
Berger, Wilhelm, 200.
Bergman, Gustav, 205.
Berliner Madrigal-Vereinigung 205.
Berliner Musikalien-Druckerei 393.
Berliner Vokalquartett 417.
Berlioz, Hector, 4. 5. 6. 56. 65. 70. 71. 96. 98. 133. 135. 194. 198. 199. 202. 203. 207. 212.

Digitized by Google

259. 276. 284. 312. 349. 396. 417. 421. 422.
Berneker, Constantin, 131.
de Berry, Herzogin, 16. 17.
Berthold (Kammermusiker) 64.
Berton 414.
Bertram, Theodor, 116. 195.
Berwald, Franz, 419.
v. Beyer, Dr., 361. 362.
Beyle, Léon, 123.
Bibl, Rudolf, 115.
Kgl. Bibliothek (Berlin) 396.
Kgl. Bibliothek (Breslau) 396.
Kgl. Bibliothek (Jena) 396.
Bie, Oskar, 417.
v. Biegeleben 41.
Bigot de Morogues, Marie, 356.
Birrenkoven, Willy, 415.
Bischoff, Hermann, 280.
Bischoff, Johannes, 347.
v. Bismarck, Otto, 247.
Bizet, Geneviève, 188.
Bizet, Georges, 114. 131. 187. 188. 279. 416.
Bizet, Jacques, 188.
Björnson, Björnsterne, 350. 408.
Blahetka, Leopoldine, 21.
Blank, Viktoria, 181.
v. Blankensee, Graf Karl, 335.
Blanquart 277.
Blass, Robert, 412.
Blech, Leo, 204. 347. 413.
Kgl. Blindenanstalt (Steglitz) 394.
Blöchlinger 365. 366.
Blockx, Jan, 185.
Blumenfeld, Felix, 134.
Blüthner, Julius, 113. 394.
Boccherini, Luigi, 325.
v. Boehe, Arthur, 212.
Boehm, Adolf P., 419.
Boehm-van Endert, Elisabeth, 419.
Boëly, A. P. F., 150.
Boëllmann, Léon, 150.
Boepple, Paul, 180. 420.
Bohm, Anna, 127.
Böhm, Julius, 114.
Bohn, Emil, 104.
Boito, Arrigo, 186.
Boieldieu, F. A., 185. 341.
Bolz, Oskar, 348.
Bondi, Georg, 45.
Bonnemaison (Musikverlag) 23.
Bopp, W., 351.
Bopp-Glaser, Auguste, 68.
Borchard, Adolphe, 133.
v. Bordeaux, Herzog, 17.
le Borne, Fernand, 132.
Boronat, Olympia, 66.
v. Bortkiewicz, Sergei, 127. 205.
Borullau, Alfred, 416.
van Bos, Coenrad, 68. 197. 204.
Bossi, Enrico, 192. 201. 207.
Bosetti, Hermine, 191. 198.
Bosquet (Pianist) 128.
Bote & Bock 393.
Boucherit, Jules, 200.
Bouman, Anton, 115.
Bouvet (Sänger) 188. 189.
Bovy, A., 72.
Braham, John, 352.
Brahms, Johannes, 38. 67. 68. 69. 71. 112. 113. 125. 126. 131. 133. 134. 170. 194. 196. 197. 198. 199. 200. 201. 202. 203. 204. 205. 206. 207. 208. (Bild). 249. 275. 277. 278. 279. 341. 346. 349. 396. 397. 410. 417. 418. 422. 423.
Brahms-Gesellschaft, Deutsche, 346.
Bram Eldering 70. 130. 131. 418.
Brandenberger, Ernst, 194.
Brandes, Friedrich, 129.
Brandes, Helene, 120.
Brandt, Karoline, 283. 318. 319. 320.
Brandt, G. A., 154.
Braunfels, Walter, 280.
Brause, Hermann, 126. 203.
Brehme (Sänger) 20.
Breitenfeld, M., 273.
Breitenfeld, Richard, 65.
Breithaupt, Rud. M., 95.
Breitkopf & Härtel 15. 31. 47. 48. 56. 95. 97. 344 (Mitteilungen No. 85). 356. 357. 358. 360. 384. 386. 393.
Brema, Marie, 127. 128.
v. Brenner, Genofeva, 313.
Brentano, Clemens, 312.
Brentano, Maximiliana, 370. 371.
Bret, Gustav, 153.
Breuer 334.
Breuer, Hans, 274.
Breuster (Eisenstadt) 19.
Bréval, Lucienne, 273. 276.
Briesemeister, Otto, 195.
Brinkmann, Rudolf, 120.
Brockhaus, F. A., 399.
Brode, Max, 131.
Brodersen, Anne Marie, 158.
Brombaro (Sänger) 66.
Bromberger, David, 70.
Bruch, Max, 68. 134. 417.
Bruch, Wilhelm, 422.
Brückler, Hugo, 106.
Bruckner, Anton, 130. 134. 198. 199. 202. 204. 205. 206. 207. 212. 236. 249. 422.
Brucks, Otto, 114.
Bruneau, Alfred, 127. 349.
Brunetti, Therese, 319.
Brünner, Marianne, 69.
Brünner, Steffi, 69.
van der Bruyn 417.
Bufé 125.
Buff-Hedinger, Emilie, 206.
Buchholz & Diebel 386.
Büchmann, Georg, 382.
Buisson (Sängerin) 71.
v. Bülow, Hans, 31. 45. 51. 56. 102. 103.
Bünte, Charles, 69.
Burchard, Gustav, 409.
Bürde-Ney, Jenny, 208 (Bild).
Burg-Zimmermann 192.
Bürger, G. A., 382 ff (B.s „Lenore" in der Musik). 390. 401.
Burgstaller, Alois, 412.
Burmester, Willy, 128. 131. 192. 200. 201. 202. 204. 205.
Burrian, Carl, 131. 181. 184. 198.
Busoni, Ferruccio, 32. 127. 133. 207. 396.
v. Bylandt-Rheydt, Reichsgraf Wilhelm, 181.
Byron, Lord, 97. 370.
Caballero, M. F., 64.
Cabisius, Arno, 181.
Cäcilienverein (Kopenhagen) 419.
Cahier, Mme., 66. 71. 416.
Cahnbley-Hinken, Tilly, 417. 419.
Cahn-Poft 351.
de Camondo, Isaac, 273.
Capoul, Victor, 273.
Carlén, Friedrich, 351.
Carli et Co. 209.
Carré, Marguerite, 189.
Carré, Michel, 348.
Carreño, Teresa, 32. 67. 132. 197. 198. 205. 395.
Caruso, Enrico, 122. 412.
Carvalho 188.
Casals, Pablo, 70. 128. 278.
Casella, Komponist, 277.
Cassirer, Fritz, 116.
Castelli, Ignaz, 334. 387.
Cavalieri, Lina, 66. 186.
Cavaillé-Coll, Aristide, 78. 86. 88. 139. 140. 141. 143. 144. 145.
Chalmin (Sänger) 188. 189.
Chantavoine, Jean, 18.
Charrier, Alice, 126.
Chassang, Marthe, 189.
du Chastein (Pianist) 128.
Chausson, Ernest, 134. 422.
Chauvet, Ch. A., 150.
Chemet, Renée, 130.
Cherubini, Luigi, 71. 201. 206. 224.
Chessin, Alexander, 421.
Chestakoff, Ludmilla, 115.
Chevillard, Camille, 132. 133.
v. Chézy, Helmina, 288. 289. 322.

Chodakowski (Oberregisseur) 67. 416.
Choisy, Frank, 158.
Chopin, Frederic, 36. 38. 69. 71. 98. 99. 135. 169. 198. 312. 376. 396. 397. 419.
Choudens, Paul, 188.
Christian IX., König, 200.
Christiansen, Einar, 158.
Cicero, Marcus Tullius, 283.
Cimarosa, Domenico, 341.
Clemens (Maurermeister) 113.
Clement (Sänger) 189.
Clementi, Muzio, 21.
Clericus, Paul, 201.
Closson, Ernest, 168.
Coates, John, 194.
Cohen, Msgr., 419.
Collin, Paul, 188.
Colonne, Edouard, 71. 132. 133. 193. 277.
Concordia (Essener Männergesangverein) 214.
Conrat, Ilse, 208.
Conrat, Hugo Johannes, 115.
Conried, Heinrich, 122. 123. 412.
Cornelius, Peter, 56. 69. 115. 129. 183. 185. 196. 198. 202. 204. 284. 341. 413.
Cornelius, Peter (Sänger), 185.
Cortot, Alfred, 69. 200.
Cossmann, Bernhard, 58.
Courvoisier, Walter, 262. 417.
Cowen, F. H. 132. 198.
Cramer, Joh. Bapt., 21.
Crickboom, Matthieu, 128.
de la Cruz-Frölich, Louis, 70. 71.
Culp, Julia, 68. 133.
de Cussy, Chev. Ferd., 335.
Czerny, Carl, 15. 20. 29.
Dallier (Organist) 153.
Damrosch, Frank, 422.
Danhauser, Josef, 136.
Danielson, Gerda, 69.
Danzi, Franz, 316. 317. 391.
David, Ferdinand, 166.
Davidoff, Carl, 58. 196.
Davies, Fanny, 132.
Debussy, Claude, 123. 130. 133. 204. 349.
Dechert, Hugo, 70. 204.
Decker, Jakob, 120.
Decsey, Ernst, 252.
Degen, Franz, 192.
Dehmlow, Hertha, 129.
Dehn, Otto, 113.
Delibes, Léo, 341. 416.
Delius, Frederik, 280.
Delmas, J. Fr., 273. 274.
Demelius, Margarete, 386.
Demellier (Sängerin) 124.
Demmler, Carl, 129.
Demuth, Leopold, 202.
Dennery, Mathilde, 415.
Dessa (Sänger) 124.
Dessoir, Max, 102.
Destinn, Emmy, 127. 184.
Diabelli, Anton, 24. 363.
Dickenson, Mary, 126.
Diémer, Louis, 277.
Diener, Fritz, 413.
Dierich, Karl, 68. 195.
Dietrich, Karl, 184. 418.
Dietrich, Marie, 117.
Dietz, Johanna, 70. 131. 194. 199.
Dietz, M., 348.
Ditfurth 383.
v. Dittersdorf, Frhr. Karl, 341.
Doebber, Johannes, 70.
Doenges, Paula, 347.
Doepper-Fischer, Karoline, 197.
Doering, Claire, 120.
Döhler, Theodor, 29.
v. Dohnanyi, Ernst, 71. 200. 409. 419. 423.
Dohrn, Georg, 417.
Doll, Emmy, 127.
Dolores, Antonia, 197.
Doninger, Lina, 119.
Donizetti, Gaëtano, 122. 341.
Dörffel, Alfred, 47.
Dorner (Dirigent) 423.
Dorré, Thea, 412. 415.
Dotzauer, Friedrich, 58.
Drachmann, Holger, 159.
Draeseke, Felix, 56.
Drieberg, Kammerherr, 318.
Dröscher, Georg, 117.
Dubois, Théodore, 153.
Dulong, Henri, 131.
Dulong, Magda, 131.
Dumas, Alexandre, 136 (Bild).
Duncan, Isadora, 71.
Dupuis, Sylvain, 65. 128.
Durand, Ed., 150. 151.
Durand-Schott (Verleger) 151.
Dürer, Albrecht, 142.
v. Dusch, Alexander, 317. 321. 390.
Düwell, Werner, 69.
Dvořák, Anton, 69. 71. 126. 198. 200. 422.
van Dyck, Ernst, 186. 277.
Dygas (Sänger) 67. 416.
Eames, Emma, 412.
Eberlein, Gustav, 180.
Eberwein, Carl, 385.
Eck, Hermann, 192.
Eck & Co. 44.
Eckermann, J. P., 288.
Eckman, Ida, 279.
Eckschläger, August, 333.
Edger, Louis, 69.
Egidi, Arthur, 154.
Ehlers, Paul, 251. 252.
Ehrhard, Ed., 413.
Eichberger, Walther, 413.
Eichler, Hanns, 348.
Eilenberg, Richard, 393.
Eisenberger, Severin, 129.
Eisner, Bruno, 133.
Ekeblad, Marie, 117.
Eliot, George, 136.
Engelen (Regisseur) 65.
Engelmann, Th. W., 113.
Englerth, Gabriele, 192.
Enna, August, 342.
Epp, R., 198.
Erard, Sébastien, 35. 409.
Erb, M. Jos., 279.
Erckert, C., 131.
Erckmann-Chatrian 123.
Erdmann-Jesnitzer, Friedrich, 409.
Erlanger, Camille, 123 („Aphrodite". Uraufführung in Paris). 124. 277.
Erler, Clara, 68.
Ernst, H. W., 68. 198.
Ernst-Ludwig, Landgraf v. Hessen-Darmstadt, 398.
Essener Frauenchor 213.
Essener Musikverein 212.
Essener Quartett 213.
Esterhazy, Fürst, 15.
Ethofer, Rosa, 126.
Ettelt, O., 70.
Eugen, Prinz v. Württemberg, 316.
Ewald, Otto, 115.
van Eweyk, Arthur, 196. 205. 206.
Fabricius, Jacob, 419.
Fajt (Eisenstadt) 19.
Faliero-Dalcroze, Nina, 199.
Faltin, Richard, 115.
Farrar, Geraldine, 186. 187. 189. 274.
Fauré, Gabriel, 133. 153. 277.
Fauth, Albert, 204.
Fay, Amy, 31.
Federlin 208.
Feill, Antoine, 113.
Felix, Bened., 274.
Fenten, Willy, 351.
Ferdinand, Grossherzog v. Toscana, 298. 299.
Fesca, F. E., 313.
Fétis, F. J., 56. 96.
Feuillard, L. R., 58.
Fibich, Zdenko, 417.
Fiebiger, Erna, 185.
Fiedler, Max, 130.
Fiedler, Oskar, 119.
Fiegner (Sänger) 66.
Field, John, 98.
Finck, Henry T., 168. 169. 346.
Finger (Sängerin) 416.
Fink, G. W., 318.

Finkenstein, Jettka, 417.
Fischer, A., 310.
Fischer, Jenny, 119.
Fischer, Richard, 125. 417.
Fischer-Zeitz 131.
Fitelberg, Georg, 124. 423.
Fitger, Arthur, 117.
Fladnitzer, Luise, 348.
Flatau, Dr., 254.
Flaubert, Gustave, 123.
Fleisch, Prof., 276.
Fleischer, Oskar, 396.
Fleischer-Edel, Katharina, 126.
Flesch, Carl, 171.
Flemming, Dr., 319.
Flockenhaus, Ewald, 194.
Flohr, Hubert, 351.
Floresco, Silvio, 68.
Flöring, D., 408.
v. Flotow, Frhr. Friedrich, 122. 341. 412.
v. Födransperg, Nellie, 127.
Foerstel, Ludwig, 68.
Foerster, Anton, 418.
Forchhammer, Ejnar, 64. 65. 184.
la Forge, Frank, 205.
Forkel, Joh. Nikol., 312.
Förster, Charles, 277.
Förster, Friedrich, 335. 389.
Förster, J. B., 421.
Förster, Karl, 390.
Förster-Lauterer, Bertha, 274. 275.
v. Fossard, Alfred, 199.
Franck, César, 84. 128. 133. 149. 150. 153. 189. 193. 198. 200. 205.
Fraenkel (Sängerin) 416.
Francillo-Kauffmann, Hedwig, 395.
Franke, Fr. Wilh., 154. 351.
Franz, Robert, 98.
Franz Josef I., Kaiser, 181.
Fremstad, Olive, 412.
Freudenberg, Günther, 69.
Friché, Claire, 123.
Fried, Oskar, 125.
Friedberg, Carl, 135.
Friedlaender, Max, 113. 346. 396.
Friedmann, Ignaz, 133.
Friedrich der Grosse 396.
Friedrich, Herzog von Anhalt, 64. 181.
Friedrich August I., König von Sachsen, 319.
Friedrich Wilhelm, Prinz von Preussen, 392.
Friedrich Wilhelm IV., König, 371.
Frischen, Josef, 70.
Fritsch, Grete, 69.
Frodl, Dirigent, 279.
Fröhlich, Alfred, 120.
Fröhlich, Franz Joseph, 296. 297. 298. 300. 301.
Fromm, Mathilde, 205.
Fuchs, Albert, 129.
Fuchs, Kpm., 19.
Fuchs (Eisenstadt) 19.
v. Fulda, Adam, 399.
Fuller Maitland, J. A., 105.
Funger, Max, 120.
Gabrilowitsch, Ossip, 71. 124. 205.
Gade, Niels W., 157. 200.
Gadski, Johanna, 205.
Gafurius, Franchinus, 399.
Galfy, Hermine, 69.
Galkin, Nikolaus, 410.
Galston, Gottfried, 205.
Galvany de Tejada, Maria, 66.
Gänsbacher, Joh. B., 297. 299. 317. 390.
Ganz, Rudolph, 128.
Garcia, Manuel, 166.
Garden, Mary, 123.
Gareis, Josef, 121.
Gast, Peter, 167.
Gaston, Luddy, 119.
Gatty, Nicholas, 122 („Greysteel". Uraufführung in Sheffield).
Gatty, R., 122.
Gausche, Hermann, 199.
Gauthier, Théophile, 31.
Gédalge (Komponist) 133.
Gehlhar & Co. 393.
Gehrer, Gisela, 191.
Geis, Josef, 191.
Geist, W., 278.
Gelinek, Josef, 330.
Geller-Wolter, Luise, 131. 195.
Genast, Emilie, 51.
Gentili, A., 424.
Genossenschaft Deutscher Tonsetzer 181.
Gentner, Karl, 120. 273.
Gentz, A., 126.
Gerber, E. L., 325.
Gerhardt, Paul, 198. 408.
Gericke, Wilhelm, 180. 203.
Gern (Bassist) 335.
v. Gerstenberg, H. W., 389.
Gessner 184.
Gevaert, F. A., 168. 260.
Geyer, Stefi, 202.
Gigout, Eugène, 80. 82. 146. 149. 150. 151.
Gille 43.
Glaser (Cellist) 129.
Glass, Louis, 200. 257. 280.
Glassbrenner, Adolf, 53.
Glazounow, Alexander, 131. 196. 203. 421. 433.
v. Glehn, Alfred, 114. 127.
Glinka, Michael, 115. 124.
Gluck, Chr. W., 19. 49. 102 ff. (Nochmals G.'s Ouvertüre zu „Paris und Helena"). 135. 169. 184. 301. 379.
Godowsky, Leopold, 32. 205.
Goethe, Wolfgang, 7. 8. 44. 55. 98. 126. 160. 179. 247. 288. 290. 329. 358. 359. 360.
Goethe, Frau Rath, 253.
Goette, Eduard, 69.
Goetz, Hermann, 117. 135. 341. 347.
Goetze, C., 394.
Goetze, Elisabeth, 69.
Goetze, Marie, 184. 195.
Goetzel, Anselm, 191.
Göhler, Georg, 131.
Goldenweiser, S., 421.
Goldmark, Karl, 122. 191.
Goldoni, Carlo, 118. 119. 190.
Göllerich, August, 31. 95. 96. 97. 202. 384.
Gonzenbach, C., 72.
Goritz, Otto, 412.
Gorski, Ladislas, 200.
Gorter, Nina, 411.
Göttmann, Adolf, 392.
Gounod, Charles, 121. 198. 279. 416.
Grabert, Martin, 125. 127.
de Gramont, Louis, 123.
Graue, Emmy, 198.
Graupner, Christoph, 398.
Grawert, Martin, 180. 203.
Gregor, Hans, 272.
Grétry, A. E. M., 203. 341.
Grieg, Edvard, 67. 159. 168. 169. 171. 200. 204. 350. 422.
Grillparzer, Franz, 289.
Grimm, Heinrich, 198.
Grimm, J. O., 203.
Grisi (Konzertmeister) 299.
Grombczewski, A., 185.
Grondona, Emma, 120.
Grosch (Sänger) 418.
Gross, Rudolf, 192.
Grotrian-Steinweg Nf. 394.
Grove, George, 332.
Grumbacher de Jong, Jeannette, 195. 196. 199. 205.
Grünfeld, Alfred, 396.
Grünfeld, Heinrich, 68.
Grüning, Wilhelm, 117.
Grünwald, Josefine, 119.
Grunzow (Sängerin) 412.
Gruselli, Fritz, 185.
Grüters, August, 276.
Grützmacher, Friedrich, 64. 130. 131. 198. 418.
Guarnerius, Jos., 394.
Gubitz, Friedr. Wilh., 319. 334. 335. 388. 389. 390.
Guidi (Impresario) 66.
Guilmant, Alexandre, 79. 80. 82.

84. 139. 147. 149. 150. 151. 152. 153. 198.
Gulbranson, Ellen, 200.
Gundlach, Georg, 69.
Gunsbourg, Raoul, 65. 186. 187. 188. 189.
Günther, A., 195.
Günther, Martha, 418.
Gura, Hermann, 126. 204. 348. 350.
Gürzenich-Quartett 130. 249.
Gutheil-Schoder, Marie, 191. 274.
Gutzmann, Dr., 182.
Haagen, Hans, 182.
Haakon, König, 64.
de Haan-Manifarges, Pauline, 420.
Haas, Fritz, 278.
Haas (Verleger) 384.
Hacke, Heinrich, 393.
Häckel, Fritz, 351.
Hackenberger, Oskar, 204.
Hadley, H., 422.
Hagemann, Carl, 114. 249. 261. 416.
Hagen, Adolf, 418.
Hagin, Heinrich, 192.
Hahn, Hermann, 72.
Hahn, Reynaldo, 133. 276.
Hähnel, Otto, 408.
Haindl, August, 422.
v. Haken, Max, 129.
Hallr, Carl, 204.
Hall, Mary, 129.
Hallé-Orchester 197.
Hamann, Hugo, 201.
Hamelle (Verleger) 152. 153.
Hamm, A., 279.
Hammer (Dirigent) 249. 252.
Hammerstein, Oskar, 122. 123.
Händel, Georg Friedrich, 57. 105. 151. 196. 199. 200. 203. 204. 213. 351. 396. 421. 422.
Hansen, Christian, 69. 119.
Hansen, Wilhelm, 158.
Hanslick, Eduard, 183. 415.
Harder, Knud, 208.
Harlacher, August, 348.
Hartmann, Ludwig, 352.
v. Hartmann, Hofrat, 298. 299. 301.
Haslinger, Carl, 47. 48. 51.
Haslinger, Tobias, 47. 371. 372.
Hasse, Joh. Ad., 57.
Hasselmann, Direktor 278.
Hassler, Hans Leo, 104.
Hauff, Wilhelm, 179.
Haug, Friedrich, 391.
Hauptmann, Moritz, 166.
v. Hausegger, Siegmund, 63. 70. 114. 130. 207. 275.
v. Haxthausen, William, 119.
Haydn, Joseph, 19. 20. 24. 26. 67. 68. 71. 105. 125. 135. 172. 204. 213. 315. 342. 374. 376. 397.
Haydn, Michael, 314. 315.
Haydter, Alexander, 274.
Hayot-Quartett 133.
Hebbel, Friedrich, 127. 206.
Hecking. Lilli, 423.
Heermann, Emil, 349.
Heermann, Hugo, 349. 409.
Hegar, Friedrich, 112. 113. 164ff (F. H.). 279. 350. 392. 410. 418. 420.
Hegel, G. F. W., 53.
Hehemann, Max, 249. 250. 251.
Heilbut, Emil, 424.
Heine, Heinrich, 31. 179.
Heinemann, Alexander, 68. 125. 195. 201.
Heinrich, Max, 197.
Heinrichshofen, Adalbert, 64.
Heise, Peter, 348.
Hekking, Anton, 197. 202.
Helbig, Laura, 133.
Heil, Theodor, 337.
Heller, Amély, 198.
Heller, Ludwig, 185.
Heller, Stephen, 408.
Hellers Konservatorium 394.
Helstedt, Gustav, 419.
Hempel, Frida, 205. 351.
Henikstein & Co. 368.
Henke, Waldemar, 120.
Henrichsen, Roger, 419.
Henschen, F., 120.
Hensel-Schweitzer, Elsa, 65. 273.
Henselt, Adolf, 36.
Herder, Joh. Gottfr., 332. 382. 383.
Hering, Richard, 199.
Heriiczka, Josa, 196. 201.
Hermes, Renata, 350.
Herold, Wilhelm, 116.
Herper, Frieda, 414.
Hermann, Daniel, 278.
Herrmann, David, 133.
Herrmann, Gustav, 131.
Herrmann, Karl, 201.
Herrmann, W., 198.
Hertz, Alfred, 412.
Hertz, Edmund, 133. 277.
Herbert, Victor, 180.
Herwegh, Georg, 43. 44.
Herzog, Emilie, 195.
v. Herzogenberg, Heinrich, 170.
Hess, Ludwig, 67. 204. 205. 207. 417.
Hesse, Ad. Friedr., 76. 151.
Hesse, Helene, 412.
Hesse, Max, 102.
Heuberger, Richard, 118. 416.
Heuser, Karl, 64. 420.
Heuschkel, J. P., 314.
Heydrich, H., 135.
Hiedler, Ida, 417.
Hielscher, Hans, 417.
Hiemer (Librettist) 316. 317. 333. 389.
Hildebrand, Adolf, 208.
Hildebrand (Architekt) 113.
Hilgermann, Laura, 274.
Hill, Karl, 208 (Bild).
Hiller, Joh. Adam, 341. 413.
Himmelstoss, Richard, 417.
Hindermann, A., 278.
Hinrichsen, Henri, 63.
Hinze-Reinhold, Bruno, 68.
v. Hochberg, Graf, 68. 113. 125.
Höcker, Robert, 393.
Hoeberg, Georg, 257. 280.
Hofmann, Friedrich (Architekt), 256.
Hofmann, Julius, 64. 416.
Hofmann (Eisenstadt) 19.
Hoffmann, Baptist, 117. 195.
Hoffmann, E. T. A., 319. 380. 396. 416.
Hoffmann v. Fallersleben, A. H., 179.
Hofmeister, Friedrich, 102.
v. Hohenlohe, Fürstin Marie, 15. 56.
v. Hohenlohe, Kardinal, 40. 41.
Hohlfeld, Prof., 179.
Holm, Grete, 184.
v. Holberg, Ludwig, 160.
Holby, John, 399.
Holiday, Eugen, 134.
J. Holles Nachf. 98.
Hollm, Lydia, 69.
Holstein, Ludwig, 159.
v. Holtei, Carl, 385. 386.
Holter, Iver, 350. 419.
Holthusen, Senator, 113.
Homer, Luise, 412.
Homeyer, Paul, 154. 420.
Hopfe, Carl, 134.
Horn, Camillo, 207.
Horndorf, Alfred, 213.
Hornung, Hans, 199.
Hörügel, M., 394.
Hösl, Marie, 184.
Hövelmann-Tornauer, Luise, 199.
v. d. Hoya, Amadeo, 202.
Hubermann, Bronislav, 202.
Hubert, Carola, 70. 203.
Huber, Hans, 165. 351.
Huberdeau (Sänger) 124.
Huberti, G. L., 128.
Hugo, Victor, 136 (Bild). 279.
Huhn, Charlotte, 129.
v. Hülsen, Georg, 117.
Hummel, Joh. Nep., 21. 23. 27. 28. 29. 93.
Humperdinck, Engelbert, 112. 122. 135. 185. 280. 415.
Hunold, Erich, 65.
Huss, Henry Holden, 422.
Hutt, Robert, 120.

Digitized by Google

Hüttenbrenner, Anselm, 386.
Hüttenbrenner, Felix, 386.
Ibach Sohn 394.
Igoumnoff (Pianist) 114.
Illing, Arthur, 414.
d'Indy, Vincent, 128. 200. 279.
Ippolitow-Iwanow, Michail, 113. 114. 189. 421.
Irrgang, Bernhard, 154.
Isaac, Heinrich, 399. 400.
Isalberti, Silvano, 120. 414.
Isouard, Nicolo, 341.
Istel, Edgar, 162.
Jakob (Organist) 153.
Jacobsen, J. P., 259.
Jaeger, Anna, 409.
Jäger, P., 412.
Jäger, Rudolf, 129.
Jaëll, Alfred, 29.
Jahnke, Zdislaw, 204.
Jähns, Max, 296. 299. 304. 315. 331. 332. 333. 334. 335. 388. 389. 390. 391.
Jakobowitz, Ignaz, 53.
Janáček (Komponist) 420.
Jansen, Else, 127.
Janssen, Julius, 199.
Jaques-Dalcroze, Emile, 165. 180. 182. 410. 411.
Järnefelt, Armas, 115.
Jaudoin (Pianist) 133.
Jauner, Franz, 183.
Jehin, Léon, 187. 189.
Jemain (Komponist) 132. 133.
Jensen, Adolf, 106.
Joachim, Joseph, 105. 113. 346. 397. 422. 424 (Bild).
Joachim-Quartett 135.
Jommelli, Niccola, 325.
Jonás, Alberto, 126. 196. 278.
Jörn, Carl, 117. 195.
Josquin de Près 399.
Jügel (Kupferstecher) 352.
Jungblut, Albert, 194.
Junker, A., 135.
Juon, Paul, 68. 280. 409.
Kahl 166.
Kähler, Willibald, 351. 416.
Kahn, Robert, 112.
C. F. Kahnt Nachf. 31. 95. 393. 409.
Kaiser, Alfred, 272.
Kalbeck, Max, 65. 274. 341.
Kalergis, Mme., 44.
Kalcher, Joh. Nep., 314. 315.
Kalischer, Alfr. Chr., 410.
Kalkbrenner, Friedrich, 20. 21. 25. 93.
Kallensee, Olga, 65. 414.
Kämpf, Karl, 197.
Kanka, Dr., 362.
Kannegiesser, F. L., 335.
Kannegiesser, K. L. L., 387.
Kappel, Anna, 70. 195. 201.
Kappelsberger (Breslau) 68.
Karg-Elert, Siegfried, 132.
Karl V., Kaiser, 401.
Karl VII., Kaiser, 57.
Karvasy-Borchert, Emy, 196.
Kaschowska, Felicia, 277.
Kase, Alfred, 65. 414.
v. Kaskel, Karl, 421.
Kasten, M., 394.
Katzenstein, Dr., 182.
Kauer, Ferdinand, 308.
Kaufmann, Lotte, 417.
Kaulbach, Wilhelm, 72.
Kaun, Hugo, 67. 112. 131. 280.
Kaun, Richard, 393.
Keiser, Reinhard, 398.
Keller, Gottfried, 107.
Keller, Wilhelm, 192.
Kellermann, Berthold, 95.
Kemble (Impresario) 322.
Kennerknecht, Karl, 181.
Kernic, Beatrix, 120.
Kerst, Léon, 410.
Kesser, Hermann, 410.
Ketten, Leopold, 201.
Kettner, Carl, 120.
Kewitsch, Willi, 127.
Kiel, Friedrich, 198. 346.
Friedrich Kiel-Bund 346.
Kienzl, Wilhelm, 65. 172.
Kiess, August, 119. 413.
Kietzmann, Karl, 65. 414.
Kind, Friedrich, 289. 331. 328. 333. 335. 389.
v. Kinsky, Fürst, 360. 361.
v. Kinsky, Fürstin, 358.
Kirchner, Theodor, 166.
Kirnberger, Joh. Phil., 396.
Kirsch, Hedwig, 204.
Kiss, Johanna, 417.
Kistler, Cyrill, 194.
Kiurina, Bertha, 274.
Klarmüller, Fritz, 129.
Kleeberg, Clotilde, 133. 277.
Kleefeld, Wilhelm, 398.
Klengel, Julius, 200. 417.
Kliebert, Karl, 207.
Klindworth, Karl, 34. 72.
Klindworth-Scharwenka-Konservatorium 113.
Kling, H., 136.
Klinger, Max, 113.
Klopstock, Friedr. Gottl., 10.
Klose, Friedrich, 202. 411.
Klughardt, August, 129. 386.
Klum, Hermann, 127. 422.
Klupp-Fischer, Olga, 71.
Knäbig, M., 352.
Kneisel, Franz, 105.
Kneisel-Quartett 422.
Knigge, Adolf, 248.
Knittl, Carl, 204.
Knoch, Eva, 412.
Knote, Heinrich, 412.
Knüpfer, Paul, 71. 195.
Koch, Friedrich E., 198. 199. 212.
Kochański 201.
v. Köchel, Ritter Ludwig, 68.
Kocian, Jaroslaw, 201.
Koda (Geigerin) 135
Koebke, Benno, 347.
Koenecke, Robert, 68.
Koenen, Tilly, 199. 202.
Kogel, Gustav F., 195.
Köhler, Louis, 36. 46.
Kohmann, Anton, 195. 278.
Kohut, Adolph, 410.
Kolkmeyer, H., 70.
Koller, Prof., 393.
König, Hermann, 119.
Konstantin, Grossfürst, 114.
Kopfermann, Albert, 355.
Kopka, Martha, 182.
Korb, Fram Anton, 196. 201.
Körner, Karl, 130. 418.
Körner, Theodor, 286 334. 388. 391.
Koschak 361. 362.
Kossmann, A., 279.
v. Kotzebue, August, 334. 335. 387.
Kotzoltscher Verein 125.
Kovarovic (Theaterdirektor) 124.
Krähmer, Ch., 273.
Kramm, Georg, 386.
Kranich, Friedrich, 189. 348.
v. Kranz 361.
Krarup-Hansen (Sängerin) 185.
Krasselt-Quartett 206.
Kraus, Ernst, 66. 120. 414.
v. Kraus, Felix, 67. 199. 203, 205. 419.
v. Kraus-Osborne, Adrienne, 65. 203. 205. 419.
Krebs, Carl, 113.
Kreisler, Fritz, 201. 205. 417.
Kreisler, Lotte, 129.
Kremser, E., 421.
Kretschmer 50.
Kretzschmar, Hermann, 96.
Kreutzer, Leonid, 71.
Kreysing, G., 409.
Krichuber (Kupferstecher) 72. 136.
Křížkowský, Paul, 420.
Kromar, Laurenz, 395.
Kross, E., 171.
Krósz, Joseph, 19.
Kroyer, Theodor, 400. 401.
Krug-Waldsee, Josef, 198. 202.
Krupp, Frau Geheimrat, 213.
Kruppscher Bildungsverein 213.
Kruse, G. R., 397.
Kubelik, Jan, 105.
Kuhl & Klatt 395.
Kuhn, Paul, 184. 200.
Kühn, Leonore 277.

Kullak, Adolf, 31.
Kullak, Theodor, 208.
Kumlick, Josef, 385.
Kunwald, Ernst, 347. 350.
Kurt, Mela, 412.
Kurz, Lissi, 69.
Kurz, Selma, 202.
Kutzschbach, Hermann, 413. 416.
Kwast-Hodapp, Frieda, 125.
Lafont, Hermann, 127.
Lähnemann, Otto, 199.
La Mara 31. 42. 43. 56.
Lamartine 97.
Lamond, Frederic, 198. 422.
Landowska, Wanda, 133. 142. 277.
Lang, Gretchen, 316. 317.
Lang, H., 154.
Lange, Gustav, 172.
de Lange, Samuel, 134.
Langer, Ferdinand, 377.
Larsen (Kantor) 157.
di Lasso, Orlando, 171. 172.
Laudy (Verleger) 151.
Lauriston (Minister) 17.
de Lausnay, G., 277.
Lauterbach & Kuhn 200.
Lazarus, Gustav, 409.
Lazzari, Silvio, 277.
Lea (Cellist) 58.
Lebert, Sigmund, 98.
Lebrecht, Robert, 64.
Leclair (Komponist) 134.
Lecocq, Charles, 189.
Lederer-Prina, Felix, 195.
Lederer-Schiessl, Therese, 204.
Leduc (Verleger) 151.
Lefèvre, Jos. Maria, 44. 45.
Leffler-Burckard, Martha, 114.
Lehar, Franz, 121. 416.
Lehmann, Lilli, 105. 133. 276.
Lehr 333. 388. 391.
Leitner, Kpm., 421.
Lemmens, N. J., 151.
Lenau, Nikolaus, 98.
Lenk, Olga, 120.
v. Lenz, Wilhelm, 31.
Leoncavallo, Ruggiero, 122. 272. 414.
Leopold August, Herzog v. Gotha, 318. 391.
Leprince (Lithograph) 72.
Lermontow 105.
Leroux, Xavier, 189.
Lessing, G. E., 169.
Lessmann, Otto, 397.
Leuckart, F. E. C., 64.
Levy, Eduard, 195.
Levy, Frau, 195.
Lewandowsky, Max, 349.
Lewinger-Quartett 129.
Lewy, Heinrich, 393.
Leydström (Sänger) 71.
van der Leyen, Rudolf, 113.
Liadow, Anatol, 423.
Liapounow, Sergei, 105. 106. 423.
Libert (Organist) 153.
v. Lichnowsky, Fürst, 357.
Lichtenstein, H., 319.
Liebeskind, Ernst, 65.
Liebich, Karl, 319.
Liebner, Marie, 201.
v. Liechtenstein, Fürst, 183. 304.
Lienau, Robert, 371.
Liepmannssohn, Leo, 63. 397.
van Lier, Jacques, 68.
Lies, Otto, 384.
v. Liliencron, Rochus Frhr., 401.
Lind, Jenny, 32.
Lincke, Paul, 272.
Lindenhahn 131.
Lindsay (Sängerin) 133.
Linkenbach, Henny, 416.
Liszewski, Tillmann, 194. 415.
Liszt, Adam, 15. 23. 29.
Liszt, Eduard, 47.
Liszt, Franz, 3 ff (L.-Nekrolog). 5 ff (F. L. u. d. Gegenwart). 15 ff (Aus F. L.'s erster Jugend). 30 ff (L.'s Klaviertechnik I). 40 ff (Ein Besuch bei L. in Tivoli). 43 ff (Elf ungedruckte Briefe L.s an Schott 56 ff (Eine L.-Karikatur). 56. 69. 70. 71. 72 (Bilder). 91 ff (L.'s Klaviertechnik Schluss). 105. 128. 131. 132. 134. 135. 136 (Bilder). 169. 183. 194. 197. 198. 199. 200. 202. 204. 205. 207. 212. 256. 278. 280. 284. 349. 384. 395. 397. 413. 417. 418. 422.
Litvinne, Félia, 187.
Litzinger, Franz, 419.
v. Lobkowitz, Fürst, 361. 368.
v. Lobkowitz, Fürstin Josephine, 368.
Loewe, Carl, 126. 350.
Löffler, Ch. M., 421.
Lohse, Otto, 347. 415.
Londoner Symphonie-Orchester 132.
Loomis, H. W., 422.
Lorentz, A., 72.
Lorenz, C. Ad., 206.
Lorenz, Julius, 179.
Loritz, Joseph, 194.
Lortzing, Albert, 117. 180. 377. 396. 397. 414.
Louis Ferdinand, Prinz v. Preussen, 396.
Louis, Rudolf, 45.
Louys, Pierre, 123.
Löwe, Ferdinand, 206.
Löwe, Direktor, 249.
Löwenfeld, Hans, 66. 348.
v. Löwenstein-Wertheim, Graf Wilhelm, 389.
Lubomirski, Fürst Ladislaus, 124.
Lucas, Alexander, 113. 346.
Lucca, Pauline, 279.
de Lucia, Fernando, 105.
Ludewig, Marta, 126.
Ludwig, Herzog v. Württemberg, 316.
Ludwig II., König, 288.
Lukas, Joh. Lud., 115.
Lulek, Fery, 134. 277.
Lully, J. B., 398.
Lunde, Gustav, 351.
Lüstner, Karl, 183.
Luther, Martin, 400.
Lutter, Heinrich, 409.
Mac Dowell, Edward, 203.
Mac-Grew, Rose, 70.
Maeterlinck, Maurice, 421.
Mahaut (Organist) 153.
Mahler, Gustav, 67. 114. 192. 233. 236. 238. 242. 255. 274. 280. 303. 304. 305. 306. 307. 308. 310. 418.
Malát (Komponist) 421.
Malata, Oskar, 120 („Dornröschen". Uraufführung in Elberfeld).
Malherbe, Charles, 188.
Malherbe, Edouard, 277.
Mana (Komponist) 416.
Mand, Carl, 394.
Manèn, Joan, 204.
Mang, Karl, 117. 413.
Mannborg, Th., 394.
Mannstädt, Franz, 205.
Mansfeld (Sänger) 412.
Manthey, Franz, 61.
Maquaire (Organist) 153.
Marais, Jeanne, 278.
de Marchi (Sänger) 189.
Margyl (Opernsängerin) 274.
Maria Antonia Walpurga, Kurfürstin, 57.
Marie Madeleine 199.
Marienhagen, Otto, 69.
Marmontel 31.
Marpurg, Friedrich, 49.
Marschner, Heinrich, 191. 311.
Marsop, Paul, 63. 280.
Marteau, Henri, 171. 201. 280.
Martersteig, Max, 66.
Marti (Organist) 153.
Martin, Willy, 350. 422. 423.
Marx, A. B., 56. 208 (Bild).
Marx, Pepo, 114.
Massenet, Jules, 186. 189. 273. 279.
Materna, Hedwig, 184.
Mathieu-Lutz (Sängerin) 124.
v. Matthisson, Fr., 391.
Matthison-Hansen, G., 157.

Mauerhofer (Pianistin) 200.
Maurina, Vera, 68. 126. 129. 409.
Maximilian I., Kaiser, 400.
Mayer, Carl, 199.
Mayerhoff, Franz, 198.
Mayr, Richard, 274.
Medici, Lorenzo, 50.
Mees, Arthur, 180.
Mehul, E. N., 413.
Meinel, Gustav, 198.
Meinert, Karl, 355. 370. 372.
Melartin, Erkki, 115.
Melcer, Henrik, 201.
Mendelssohn, Arnold, 200.
v. Mendelssohn-Bartholdy, Ernst, 396.
Mendelssohn-Bartholdy, Felix, 98. 132. 170. 171. 198. 201. 202. 291. 308. 342. 376. 396. 397. 417. 419.
Mengelberg, J. W., 192.
Mengelbier, Therese, 199.
Menzel, Wilhelm, 394.
Meren, Nanny, 69.
Mérentié (Opernsängerin) 274.
Merimée, Prosper, 186.
Merklin, Joseph, 88.
Merrick, Frank, 196.
Messchaert, Johannes, 58. 130. 195. 206.
Metternich, Fürst, 27.
Metzger-Froitzheim, Ottilie, 191. 205.
Meyer, Alfred, 205.
Meyer, Gustav, 180. 410.
Meyer, Hedwig, 131. 418.
Waldemar Meyer-Quartett 68. 205.
Meyer (Sängerin) 136.
Meyerbeer, Giacomo, 117. 184. 187. 191. 272. 304. 317. 326. 385.
Michel Angelo 50.
Mikorey, Franz, 198. 280.
v. Milde, Feodor, 115.
v. Milde, Natalie, 115.
v. Milde, Rosa, 115. 136 (Bild).
v. Mildenburg, Anna, 275.
Milder-Hauptmann, Anna, 410.
v. Miller zu Aichholz, Viktor, 341.
Milliet, Paul, 186.
Mittag, S., 136.
Mivsky, Moses, 192.
v. Moellendorff, Willy, 125.
Moers, Andreas, 120.
Moest, Rudolf, 70.
Mohr, Ida, 194.
Molle, C., 72.
Monrad, Cally, 132.
Monteux, Pierre, 409.
Montgelas, Graf, 299.
Monti, Max, 121.
Moody-Manners (Opern-Gesellschaft) 122.
Moore, Thomas, 370. 391.
Moralt, C., 181.
Moravec (Bratscher) 196.
Moriacchi, Francesco, 319.
Moriet (Sängerin) 188.
Morny, Lina, 65.
Morogew 114.
Mors, Richard, 280.
Moscheles, Ignaz, 20. 21. 25. 27. 28.
Moszkowsky, Maurice, 58.
Moth, H., 417.
da Motta, José Vianna, 69.
Motti, Felix, 191. 200. 203. 206. 212. 249. 257. 409. 413. 415. 421.
Motti, Henriette, 66.
Mousorgski, Modest, 421. 423.
Mozart, Konstanze, 313.
Mozart, Leopold, 314.
Mozart, W. A., 17. 19. 20. 25. 65. 67. 68. 69. 104. 116. 117. 119. 120. 121. 122. 125. 127. 133. 134. 135. 156. 184. 191. 198. 199. 200. 202. 204. 205. 206. 212. 233. 262. 274. 275. 276. 292. 294. 302. 311. 314. 325. 341. 342. 348. 373. 378. 386. 390. 396. 414. 416. 418. 421. 422.
Möchler, K., 333. 387. 388.
Muck, Carl, 206. 409.
Mühlfeld, Richard, 67.
Müllen (Pianist) 200.
Müller, Ad., 70.
Müller, Cilli, 201.
Müller, F., 70.
Müller, Julius, 117.
Müller, Peter, 64.
Müller-Osten, Elisabeth, 410.
Müllner, A., 291. 327.
Münch, Anna, 194.
Münch, Prof., 71. 80. 278.
Münchhoff, Mary, 125. 194.
Münz, Adele, 199.
Münzer, Georg, 72.
Musikpädagogischer Kongress, Dritter, 181.
Musikverein (Kopenhagen) 419.
Musiol, Robert, 315.
Mutin 144. 145.
Mysz-Gmeiner, Lula, 67. 128. 130. 135. 195.
Nagel, Musikdirektor, 134.
Nagler-Busching, Helene, 198.
Napoleon I. 298.
Naprawnik, Eduard, 133.
Nebuška, O., 421.
Nedbal, Oscar, 68. 343.
Neisch, Marga, 118.
Neitzel, Otto, 132. 201. 273. 276. 280. 420.
Nelle, D., 408.
Nevers, Joseph, 420.
Neubeck, Ludwig, 348.
Neudörffer, Julius, 348.
Neuhaus, Harry, 69.
Neuhaus, Tala, 69.
Neumann (Komponist) 420.
Neumayr, Fr., 57.
Newosky, Olga, 134.
Ney, Elly, 71. 131.
Nicolai, Otto, 117. 121. 341.
Nielsen, Carl, 155 ff (C. N.). 208 (Bild).
Nielsen, J. G., 157.
Nielsen, Niels Jörgen, 156.
Niemann, Walter, 31.
Niessen, Wilhelm, 203.
Nietzsche, Friedrich, 167. 183.
Niggli, Fritz, 69.
Nikisch, Arthur, 64. 66. 67. 125. 130. 131. 201. 249.
Nissen, Karl, 132.
Nohl, Ludwig, 30. 368.
Norden, Juanita, 127.
Nordheim, H., 42.
Nordraak, Richard, 350. 408.
Noske, A. A., 384.
Noskowski, Sigmund, 421.
v. Nostiz und Jänkendorf, Klotilde, 335.
Nottebohm, Gustav, 371.
Novak, V., 68.
Novalis, Friedrich, 290.
Nowowiejski, Felix, 423.
Nussböck, Leopold, 366.
Nüssle, Hermann, 418.
Nüssle, Wilhelmine, 418.
Nywkind 125.
Oberdörffer, Martin, 198.
Obrist, Alois, 63. 112. 206.
Ochs, Siegfried, 67. 129. 195. 396.
Offenbach, Jacques, 115. 190. 415. 416.
Olive Mead-Quartett 422.
Olsner, Dirigent, 213.
Ondricek, Franz, 201.
Opitz, Martin, 131. 336.
Oppermann, Martha, 197.
Osborne-Hannah (Sängerin) 122.
v. Othegraven, A., 279. 420.
Ottmann, Marie, 121.
Otto, Georg, 198.
Otto, Julius, 414.
Oury (Violinist) 22.
Pabst, P., 393.
Pachler, Marie, 362.
Pachler-Koschak, Faust, 362.
Pack, Ernst, 194.
Paderewski, Ignaz, 196. 279.
Paër, Ferdinand, 185.
Paësiello, Giovanni, 341.
Pagani, Kpm., 66.
Paganini, Niccolo, 31. 32. 93. 99. 132. 136 (Bild). 198. 201. 205. 418.
Paine, J. K., 346.

Digitized by Google

Palestrina, Pierluigi, 156. 171. 172. 206. 401.
Palla (Komponist) 420.
Palmgren, Selim, 115.
Paludan-Müller 419.
Panzner, Carl, 70.
v. Paradis, Maria Theresia, 384.
Parker, Horatio, 422.
Pasqué, E., 377.
v. Paszthory, Palma, 202.
Pauer, Max, 409. 422.
Paul, Jean, 328.
Paur, Emil, 203.
Pawloffsky (Eisenstadt) 19.
Payne, Mrs., 135.
Pembaur, Josef, 198.
Percy 383.
Perier, Jean, 188. 189.
Périlhou, G., 151.
Perosi, Lorenzo, 180.
Perron, Carl, 129. 191.
Perzina, Gebr., 394.
Pester-Prosky, Berta, 120.
Peter, König v. Serbien, 180.
v. Peters, Hofrat, 368.
C. F. Peters, Verlag, 21. 63. 234. 259. 393.
Peters, Edition, 102.
Peters, Guido, 114.
Petersburger Kammermusikverein 134.
Petschnikoff, Alexander, 204. 205.
Petrarca 50.
Pfannstiehl, Bernhard, 198.
Pfaff, Marie, 350.
Pfitzner, Hans, 202. 206. 212. 280. 350.
Pfitzner, O., 70.
Pfleiderer, Ed., 208.
Philippi, Maria, 67. 130. 194. 195. 201. 205.
Piatti, Alfredo, 58.
Pichler, Max, 130.
Pieper, Willy, 68. 417.
Pierné, Gabriel, 133. 150. 192 ff („Der Kinderkreuzzug". Deutsche Uraufführung in Augsburg).
Pinks, Emil, 206.
Pius X., Papst, 180. 257.
Piutti, Carl, 198.
Pixis, Johann Peter, 22. 25.
Pizzolato, Giuseppe, 118.
Kgl. Physikalisches Institut (Berlin) 394.
Planché (Librettist) 323.
Plançon 412.
Plass 392.
Platt, J., 172.
Playfair, E., 278.
Pleyel, Camille, 44. 134.
Pleyel, Ignaz Joseph, 26.
Plüddemannscher Frauenchor 417.
Pohl, Richard, 31.
Pohle, Max, 198.
Pohlig, Carl, 134. 249. 348.
Pokorny, Hans, 416.
Poldini, Eduard, 124 („Der Vagabund und die Prinzessin". Deutsche Uraufführung in Prag).
Pollak, Egon, 117. 413.
Ponchielli, Amilcare, 122.
da Ponte, Lorenzo, 274.
Porges'scher Gesangverein 422.
Pornot, Angèle, 188.
Porst, Ottilie, 65. 414.
Porth, Viktor, 129.
v. Possart, Ernst, 192.
Pottgiesser, Carl, („Die Heimkehr". Uraufführung in Dortmund). 413.
Pracher 184.
Präger, H. A., 381.
Prasch, Aloys, 119.
Prechtler, Otto, 386.
Preller, Friedrich, 48. 49.
Press, Joseph, 68. 126. 196.
Press, Michael, 68. 126. 129.
Presuhn (Bratschist) 134.
Preuss, Alexander, 203.
Preuss, Arthur, 274.
Preusse-Matzenauer, Margarete, 117. 191.
Prevosti, Franceschina, 415.
Priess, Pauline, 423.
Prill, Paul, 126. 348. 409.
Prinz, Rektor, 182.
Prochazka (Violinist) 196.
Prüwer, Julius, 118.
Puccini, Giacomo, 122. 189.
Puschman, Adam, 396.
Quantz, Joh. Joachim, 396.
Queens Hall-Orchester 132. 198.
Quef (Organist) 153.
Raband-Van der Maëssen, Leontine, 64.
Rabaud (Komponist) 133.
Radecke, Robert, 154.
v. Radziwill, Fürst Anton Heinrich, 370.
Rafael 50.
Raff, Doris, 51.
Raff, Joachim, 42. 51. 52. 72. 386.
Rahter, D., 393.
Raimund, Ferdinand, 347.
Rains, Léon, 418.
Ramann, Lina, 9. 31. 45. 53. 93. 95. 97.
de Ramis, Bartolomeo, 399.
Rangl, Jan, 202.
Rapin, Eugen, 31.
Rappold, Marie, 412.
v. Rasumowsky, Fürst, 356.
vom Rath, Felix, 255. 263.
Rauchenecker 166.
Raumer, Friedrich, 327.
Reboul (Cellistin) 417.
Reclam, Philipp, 10. 30. 31. 382.
Rebiček, Josef, 350.
Reger, Max, 75. 84. 107. 114. 129. 131. 154. 162. 196. 199. 200. 201. 207. 212. 278. 279. 343. 357. 384. 417. 422.
Rehberg, Willy, 200.
Reichardt, J. F., 313.
Reichenberger, H., 273.
Reicke, Georg, 181.
Reimann, Eduard, 192.
Reimann, Heinrich, 154. 410.
Reimann, Otto, 192.
Reimers, Paul, 196. 205. 419.
Reimers (Fagottist) 131.
Reinbeck, G., 332. 387. 390.
Reinecke, Carl, 420.
Reisenauer, Alfred, 205.
Reisse, Emma, 206.
Reissiger, G., 304.
Relistab, Ludwig, 54.
Reitzes, Josef, 113. 346.
Renaud (Sänger) 186. 187. 189. 274.
Rennebaum, A., 95.
Respighi, Kardinal, 257.
Reubke, Otto, 154.
Reuss, August, 206. 421.
Reuss, Eduard, 31. 32.
Reuss-Belce, Luise, 70. 409.
v. Reznicek, Frhr. E. N., 423.
Rhode, Prof., 316.
Ribera, Antonio, 185. 186. 202.
Richardt 349.
Richault (Verleger) 48. 151.
Richter, E. F., 115.
Richter, Eugen, 198.
Richter, Hanna, 136.
Richter, Hans, 166. 197.
Richter, Otto, 418.
Riedel-Verein (Leipzig) 131. 420.
Riehl, W. H., 331.
Riemann, Hugo, 31. 102. 168 377. 384. 385.
Riemenschneider, Georg, 160.
Ries, Ferdinand, 24.
Ries v. Trzaska, Adele, 419.
Rietsch, Heinrich, 204.
Rietschel 323.
Rietz, Julius, 166.
Righini, Vincenzo, 312.
Rimbault, E. F., 382.
Rimsky-Korssakow, Nikolaus, 124. 421. 423.
Ringwald, Barth., 386.
del Rio, Giannatasio, 364.
Risler, Edouard, 200. 206. 207. 276.
Ritter, Hermann, 199. 260.
Rochlitz, Friedrich, 318. 352. 374. 389.
Röder, C. G., 393.
Rodin, A., 424.

Roether, Ed., Verlag, 234.
Roger-Miclos, Frau, 277.
Röhmeyer, Theodor, 204.
Röhr, Hugo, 181.
Roller, Alfred, 274. 275.
Romberg, Bernhard, 69.
Römhild, Albert, 418.
Röntgen, Julius, 58.
van Rooy, Anton, 412.
Roquette, Otto, 14.
Rorich, Carl, 206.
Rosa, Carl, 348.
Rosa, Salvator, 50.
Rose, Frances, 116.
Rosenberg (Verleger) 151.
Rosenfeld, L., 419.
Rosenthal, Felix, 68.
Rosenhoff, Orla, 157. 158.
Rosmer, Ernst, 415.
Rossini, Gioachino, 22. 121. 122. 136 (Bild). 341. 380.
Rössler, Joseph, 384.
Rosso 414.
Rósza, Julius, 64.
Roth, Bertrand, 418.
Rottenberg, Ludwig, 121.
Rottmann (Maler) 46.
Rousseau, J. J., 341.
Rousseau, S., 127.
Rousselière (Sänger) 186. 187. 188. 274.
Royet (Sängerin) 186.
Rozycki (Komponist) 124. 423.
Rubinstein, Anton, 31. 56. 126. 132. 166. 189. 198.
Rubinstein, Nicolai, 421.
Rückbeil, Hugo, 134.
Rückert, Friedrich, 192.
Rüdiger, Hans, 418.
Rudolf, Erzherzog, 361.
Rudolph, Otto, 347.
Rudy, Marie, 130. 197.
Rüfer, Philipp, 112.
Ruffo, Titta, 66.
Rühle, Fräulein, 278.
Rühlscher Verein 129.
Ruhoff 166.
Rumpf, F., 424.
Rungenhagen, K. F., 313. 319.
Rupp (Organist) 71.
Rüsche-Endorf, Cäcilie, 347.
Russell, Elyda, 277.
Ruthström, Julius, 197.
v. Saar, Ferdinand, 56.
Saatweber-Schlieper, Ellen, 194. 199.
v. Sachsen-Coburg-Gotha, Herzog, 64.
Safonoff, Wassili, 113. 203.
Sala, Richard, 198.
Saint-Saëns, Camille, 124. 132. 133. 150. 151. 185. 186. 187. 193. 200. 277. 279. 401. 416. 422.
Salicath, Theodora, 68.
Salomon, André, 278.
Salomon, Hektor, 410.
Samara, Spiro, 186.
Kgl. Sammlung alter Musikinstrumente (Berlin) 394.
Sand, George, 136 (Bild).
Sander, Constantin, 64.
Sander, Marie, 64.
Sander, Martin, 64.
Sänger, Bertrand, 119.
Sanssouci, Essener Männergesangverein, 214.
Sapelnikoff, Wassily, 196.
Sass, Arthur, 204.
Sauer, Wilhelm, 86.
Sauret, Emile, 133. 409. 422.
Saury, Eugène, 133.
de Suset 199.
v. Sayn-Wittgenstein, Fürstin Caroline, 8 45. 56. 72 (Bilder). 94. 136. 397.
Schaaf & Co. 394.
Schäfer, Franziska, 418.
v. Schallhammer, Franz Ludwig, 299.
Schaljapin, Feodor, 186. 189.
Schalk, Franz, 206.
Schanz 362. 363.
Scharrer, August, 278. 350.
Scharwenka, Xaver, 181.
Schauer-Bergmann, Martha, 131.
Schaul, Joh. B., 325.
v. Scheffel, Josef Victor, 179.
Scheel, Fritz, 203.
Schelle 183.
Schellhorn, Aloys, 181.
v. Schenckendorff, Max, 179. 389.
Scheinpflug, Paul, 70. 204.
Schelling 53.
Scheremetjew, Graf, 134.
Schering, Arnold, 57.
Schertel, A., 412.
Scheurer 125.
Scheuten 70.
Schjelderup, Gerhard, 168. 413.
Schiedmayer 394.
Schildbach (Cellist) 71.
Schiller, Friedrich, 206 256. 290.
Schilling, Gustav, 384. 385. 386.
Schillings, Max, 117. 131. 165. 192. 203. 205.
Schimon 352.
Schindler, Max, 277.
Schiöler, Axel, 200.
Schischkow 114.
Schlegel, Gebrüder, 290.
Schlegel, A. W., 329.
Schlesinger, Adolf Martin, 370.
Schlesinger, Moritz, 368. 369. 370. 371.
Schlesinger (Musikverlag) 47. 48. 208. 300. 331.
Schlitzer, Hans, 121. 420.
Schmalstich, Clemens, 69.
Schmedes, Erik, 275.
Schmedes, Paul, 200.
Schmid, Heinrich Kaspar, 263.
Schmid, Hermann, 181.
Schmidt, Felix, 125.
Schmidt, Julius, 115.
Schmidt, Robert, 179.
Schmidt (Organist) 151.
Schmitt-Czanyi, Cornelia, 417. 418.
Schmitt, A., 421.
Schnabel, Artur, 68. 125. 196.
Schnabel-Behr, Therese, 196. 205. 349.
Schnéevoigt, Georg, 204. 212. 257. 351. 421. 422.
Schneider, Walter, 273.
Schnirlin, Ossip, 196.
Schnitzler, Victor, 113. 346.
Scholz, Bernhard, 276.
Scholander, Sven, 71.
Schoenaich, Gustav, 183. 208 (Bild).
Schörg, Franz, 133.
v. Schorn, Adelheid, 42. 72.
Schott, Franz, 45.
Schott, Johann, 43.
Schott, Frau, 52.
Schott Söhne (Verlag) 43 ff. 51. 52.
Schrey (Kpm.) 65.
Schröder, Dora, 197.
Schröder, Hermann, 171.
Schröer, Arnold, 383.
Schröer, K. J., 383.
Schubernigg, P. J., 19.
Schubert, Franz, 67. 71. 95. 96. 98. 125. 126. 129 132. 134. 169. 170. 198. 199. 200. 205. 256. 277. 311. 312. 322. 331. 342. 388. 389. 390. 391. 396. 397. 423.
Schubert-Verein (Stuttgart) 134.
Schuberth & Co. 393.
v. Schuch, Ernst, 129. 181.
Schultz-Beuthen, Heinrich, 198.
Schulz, H., 204. 205.
Schulze, A., 181.
Schumann, Clara, 56. 166. 394.
Schumann, Georg, 70. 125. 195. 204. 206.
Schumann, Robert, 12. 28. 31. 36. 37. 38. 67. 71. 98. 126. 127. 130. 131. 132. 134. 135. 169. 197. 200. 202. 203. 204. 212. 277. 284 312. 317. 391. 396. 397. 408 410. 417. 420. 421. 424.
Schumann-Heink, Ernestine, 67. 70. 125. 131. 422.
Schunke, Gottfried, 27.
Schunke, Ludwig, 28.

Digitized by Google

Schünemann, Else, 417.
Schütz, Hans, 131.
Schütz, Margarete, 201.
Schuster (Eisenstadt) 19.
Schuster & Loeffler 393.
Schwalm, Oscar, 113.
Schwartz, Josef, 130. 418. 420.
Schwechten, G., 394.
Schwedler, Maximilian, 201.
Schweicker, Hedwig, 204.
Schwenkenbecher, Dorothea, 125.
Schwensen (Pianistin) 200.
Schwickerath, Eberhard, 410. 417.
Schwob, Marcel, 193.
Scott, Walter, 370.
Scrjabin, Alexander, 423.
Sebald, Alexander, 68. 409.
Sebald, Amalie, 360.
Sedlmayr, Josefine, 413.
Seebe, Madeleine, 129.
Seffner, Karl, 408.
v. Seida, Frhr., 334.
Seidl, Arthur, 250. 251.
Seiffert, Max, 57. 362. 363.
Seitz, Friedrich, 198.
Sembrich, Marcella, 412.
Semper, Gottfried, 280.
de Sénancourt, Etienne, 66.
Senff, Barthold, 393.
Senfl, Ludwig, 400. 401.
Senfly, Bernhard, 400.
Senger-Bettaque, Katharina, 120.
Senius, Felix, 205.
Séroff, Alexander, 50.
Sevcik, O., 58.
Sevčik-Quartett 196. 202.
Seyffardt, E. H., 135.
Shapiro, Michel, 126.
Shotsky (Violinist) 196.
Sibelius, Jean, 115. 128.
Sichert 64.
Sidney-Biden 205.
Siegel, C. F. W., 393. 397.
Sieglitz, Georg, 191.
Siegel, Rudolf, 280.
Siewert, Hans, 118.
Silbermann, Gottfried, 89.
Silhavy, Otto, 68. 417.
Siloti, Alexander, 70. 71. 130. 134.
Simon, Carl, 197. 394. 414.
Simon, James, 68.
Simon-Gleaver, Hugo, 277.
Simonsen, Niels Inel, 410.
Simrock, Hans, 113. 346.
Simrock, Karl, 179.
Simrock, N., 371. 393.
Sinding, Stephan, 277.
Sirk, Matthias, 360.
Sistermans, Anton, 195. 205. 276. 417. 423.
Sitt, Hans, 139. 420.
Sjögren, Emil, 277.
Skalitzky, Ernst, 70.
Slezak, Leo, 202.
Slivinski, Josef, 134.
Smart 323.
Smetana, Friedrich, 198. 200. 204. 347.
Smith, Sidney, 172.
Snischek, C., 384.
Société de concerts des instruments anciens 202.
Sohns, Otto, 107.
Sollin, Fr., 421.
Solodownikoff (Privatoper) 189.
Solon 248.
Somborn, Komponist, 278.
Sommer, Hans, 63. 280.
Sommerfeld, Margarete, 120.
Sonnen 125.
Sontag, Henriette, 22.
Soomer, Walter, 185.
Sottolana (Sänger) 133.
Sowade, Eduard, 346. 389.
Speidel, Ludwig, 183.
Spendiazow 423.
Spengel, Julius, 130.
Speyer, Edgar, 408.
Speyer, Edward, 113.
Speyer-Kufferath, Antonie, 112.
Spicker, Max, 180.
Spinelli, Niccola, 347.
Spitta, Friedrich, 331. 332.
Spitteler, Carl, 164.
Spohr, Ludwig, 311. 312. 317. 318. 319. 381.
Spontini, Gasparo, 311. 322.
Sporck, Graf, 117.
Stabernack, Carl, 197.
Staegemann, Helene, 71. 420. 423.
Staegemann, Max, 304.
Staehelin (Sängerin) 129.
Stammer, Emil, 119.
Standhartner, Joseph, 183.
Stapelfeldt, Martha, 202.
Statkowski, Roman, 67.
Stavenhagen, Bernhard, 194. 201. 207.
Stebel, Paula, 279.
Stefanides, Alex., 121.
Stehle (Sängerin) 49.
Stein, Helene, 127.
v. Stein, Pröbstin, 40.
Steinbach, Fritz, 70. 113. 203. 249. 415. 419.
Steiner & Co. 363.
Steiner (Verleger) 21. 28.
Steinle 94.
Steinmann, Alfred, 197.
v. Steinsberg (Theaterdirektor) 315.
Steinway & Sons 394.
Stephani 184.
Stephens, Miss, 391.
Stern, Adolf, 43. 382. 385.
Stern, J., 208.
Stern, R., 250. 251. 253.
Steffel (Eisenstadt) 19.
Steffens, Hermann, 120.
Steingräber Verlag 393.
Stock, Friedrich, 129. 203.
Stockhausen, Franz, 278.
Stockhausen, Julius, 113.
Stoll, J. L., 387.
Stolz, Georg, 184. 198.
Storck, Karl, 169. 182.
Stoye, Paul, 351.
Strack, Daisy, 418.
Stradivarius, Antonius, 394.
Stransky, Josef, 103.
Straube, Karl, 154. 422.
v. Strauss, Edmund, 184.
Strauss, Johann, 71. 122. 376. 415.
Strauss, Richard, 70. 71. 116. 117. 118 („Salome" in Breslau) 125. 129. 132. 134. 192. 198. 199. 201. 202. 203. 204. 205. 206. 207. 212. 259. 277. 349. 350. 415. 421. 422. 423.
Strebel (Orgelbauer) 422.
Streckfuss 391.
Street-Klindworth, Agnes, 56.
Streicher (Stein) 363.
Streicher, Theodor, 262.
Streichquartett, Böhmisches, 67. 68. 71. 133. 200. 202. 422.
Streichquartett, Brüsseler, 133. 200. 204.
Streichquartett, Münchner, 200. 204. 422.
Streichquartett, Nürnberger, 423.
Streichquartett, Petersburger, 134.
Streichquartett, Süddeutsches, 204.
Stronck, R., 194.
Stubbe, Arthur, 197.
van der Stucken, Frank, 203.
Stubenrauch, Carlotta, 132.
Stumm, Dr., 252.
Suggia, Guilhermina, 199.
Suk, Josef, 343.
O'Sullivan, Patrick, 127. 132. 350.
Süsse, Otto, 417.
Suter, Hermann, 252.
Sutter, Anna, 64.
Svärdström, Valborg, 126.
Svendsen, Johan, 133. 158. 159. 198.
de Swert 58.
Szeluta (Komponist) 423.
Szymanowski (Komponist) 124. 423.
Tanejew, Sergei, 113. 421.
Tango, Egisto, 272.
Tappert, Wilhelm, 63. 397.
Tarnawski (Sänger) 67. 416.

Digitized by Google

Tartini, Giuseppe, 417.
Tate, Miss, 133.
Taubert, Wilhelm, 396.
Tausig, Carl, 31. 56.
v. Tautphoeus, Frhr. Joh. Nep. 300.
Teibler, Hermann, 114. 118.
Teilheim, Karoline, 115.
Tennyson, Alfred, 192.
Tester, Emma, 351.
Thal, Paul, 127.
Thalberg, Marcian, 277.
Thalberg, Sigismund, 29. 36. 37.
Thayer, A. W., 360, 371.
Thibaud, Jacques, 134.
Thierfelder, Albert, 205.
Thomson, César, 261.
Thomson, E., 371.
Thomas, Theodor, 203.
Thürlings, A., 400.
Tieck, Ludwig, 290. 390.
Timanow, Vera, 134.
Tinctoris, Johannes, 399.
Tinel, Edgar, 193.
Tittel, Bernhard, 185.
Titz, Johannes, 197.
Titze-Krone, Laura, 201.
Tofte, L. W., 157.
Toller, Georg, 413.
Tomaschek, Joh. W., 384.
Tomasini, Anton, 19.
Töpfer 64.
Tordek, Ella, 191.
Tournemire (Organist) 153.
Tracey, Minni, 134.
Tracikiewicz (Sängerin) 416.
Tramer, Leopold, 184.
Trépard (Komponist) 132.
Trio, Holländisches, 68.
Trio, Meininger, 200.
Trio, Russisches, 68. 126. 129.
Troubetzkoi, Fürst, 424.
v. Trützschler, Gabriele, 197.
Truxa, Frau, 346.
Tschaikowsky, Peter, 68. 122. 124. 125. 129. 130. 231. 198. 199. 200. 201. 204. 205. 278. 418. 421. 423.
Tscherepnin, Nikolai, 134.
Tschernetzka, Wera, 69.
v. Tuscher, Mathias, 365. 366.
Ufert, Käte, 198.
Uhland, Ludwig, 179.
Ulrici, Wilhelm, 65. 414.
Ullstein & Co. 393.
Ultsch, H. Jos., 300.
Unnirow (Sänger) 134.
Unger, Caroline, 22.
Universal-Edition 114.
Urbaczek, Paula, 120.
Urlus, Jacques, 201. 420.
Vach, Ferdinand, 350. 420.
Valesi, J. E., 314.
Vanor, George, 410.
v. Varena 362. 363.
Vaterhaus, Hans, 69.
v. Vecsey, Franz, 68.
van Veen, J. M., 68.
Veit, August, 198.
Velhaven, Adelaide, 423.
Vendler (Komponist) 420.
Verdi, Giuseppe, 66. 120. 122. 189. 349. 415. 416.
Verex (Eisenstadt) 19.
Verhunc, Fanchette, 118.
Vessella (Dirigent) 253.
Viardot, Paul (Quartett), 277.
Viardot, Pauline, 56. 166.
Vicq, Gaëtane, 133. 134.
Vidron, Angèle, 420.
Vierne, Louis, 147. 149. 151. 152.
Vierne (Organist) 80.
Vieweg, Chr. Fr. 393.
Villain (Lithograph) 72.
de Villers, Raffaelle, 277.
Vinès (Sänger) 277.
Viole, Rudolf, 98.
Visconti 189.
Vobach & Co. 393.
Vogler, Abt, 300. 304. 313. 315. 317. 326. 374.
Voigt, Valentin, 396.
Volavá, M., 202.
Volkmann, J., 95.
Volkmann, Robert, 127.
Volkner, Robert, 409.
Voss, Joh. Heinrich, 333. 388.
Vrieslander, Otto, 263.
Vuillermoz 277.
Wagner, Cosima, 43. 94.
Wagner, Gustav, 134.
Wagner, Karl, 181.
Wagner, Richard, 4. 5. 6. 7. 12. 43. 49. 52. 53. 56. 65. 67. 96. 98. 100. 102. 104. 115. 121. 122. 123. 134. 135. 136. 155. 164. 166. 167. 169. 181. 183. 184. 189. 191. 198. 200. 202. 204. 205. 247. 262. 272. 273. 275. 277. 284. 286. 287. 288. 291. 292. 293. 309. 311. 319. 323. 341. 348. 351. 379. 380. 381. 395. 396. 397. 413. 414. 417.
Wagner, Siegfried, 415.
Wagner, Frau (Geigerin), 134.
Wagner-Verein (Berlin) 194.
Wagner-Verein (Wien) 408.
Walch (Eisenstadt) 19.
Walcker, E. F., 86.
Walcker & Co. 395.
Walker, Edith, 412.
Wallner 391.
Wallnöfer, Adolf, 191.
Walter, Bruno, 279. 280.
Walter, Georg, 195.
Walter, Maria, 203. 205.
Walter, Raoul, 191. 200.
Walter (Sängerin) 412.
Walter-Choinanus, Iduna, 194.
Warbeck, Gustav, 347.
Wargentin 389.
Waschow, Gustav, 120. 347.
Waska (Cellist) 196.
v. Weber, Alexander, 323.
Weber, Anselm, 312.
v. Weber, Carl Maria, 98. 119. 131. 199. 200. 279. 283 ff (W. der Deutsche). 296 ff (Zwei unbekannte W. Briefe). 303 ff (Die drei Pintos). 311 ff (C. M. v. Weber I). 324 ff (C. M. v. Weber als Schriftsteller). 331 ff (Zur Verteidigung von W.'s einst. Liedern I). 337 (C. M. v. W. als Lehrer). 342. 351. 352 (Bilder). 360. 373 ff (C. M. v. W. Schluss). 387 ff (Zur Verteidigung von W.'s einst. Liedern. Schluss). 396. 417. 424 (Bilder).
Weber, Clara, 65. 273.
v. Weber, Franz Anton, 313. 314.
v. Weber, Fridolin, 313.
v. Weber, Genofeva, 352 (Bild).
Weber, Gottfried, 299. 313. 317. 326.
Weber, J. J., 37.
v. Weber, Karl, 198. 304. 305. 307.
v. Weber, Karoline, 304. 352.
v. Weber, Freifrau Marion, 304. 305.
v. Weber, Max Maria, 296. 302. 304. 323. 337.
Weber, Wilhelm, 192. 193. 194.
Wedekind, Erika, 121.
Wegeler, Julius, 113.
Wegelius, Martin, 115.
Wehsener, E., 131.
Weidemann, Frieda, 192. 274.
Weigmann, Friedrich, 256.
Weil, Hermann, 204. 348.
Weingartner, Felix, 64. 65. 67. 68. 106. 107. 125. 128. 132. 133. 165. 180. 192. 195. 212. 249. 276. 349. 421.
Weiss, Carl, 205.
Weis, Karl, 416.
Weise, Hermann, 198.
Weismann, Julius, 199.
Weiss, Marcelle, 133.
Weisse, Chr. Felix, 341.
Weissenborn, Hermann, 69.
Weitzig, Hans, 190. 203.
Weitzmann, K. Fr., 31.
Wekker, Detr., 19.

Digitized by Google

v. Welck, Robert, 126.
Welte & Söhne 395.
Weltlinger, Sigmund, 65. 414.
Wendel, Ernst, 131.
Wendel-Quartett 131.
Wendling, Carl, 134. 200. 278.
Wendt, J. G., 318.
Werkmeister (Cellist) 194.
Wesendonk, Otto, 166.
Wessel, Bernhard, 194.
Westen, Emanuel, 182.
Wetz, Richard, 107.
Whitehill, Clarence, 120. 414.
Wiborg, Elisa, 64. 348.
Wickenhauser, R., 256.
Widor, Ch. M., 75. 80. 81. 82. 84. 85. 139. 141. 142. 146. 147. 148. 151. 152. 153. 272 (Der Fischer v. Saint Jean. Erste deutsche Aufführung in Fr. a. M.). 273.
Wiehé, Charlotte, 206.
Wieniawski, Henri, 418.
Wihtol, Joseph, 423.
Wild, Paul, 205.
v. Wildenbruch, Ernst, 192. 205.
Wilhelm II., König v. Württemberg, 64.
Wilhelm IV., Herzog v. Bayern, 401.
Wilhelmj, A., 280.
Wille, Georg, 204.
Winderstein, Hans, 71. 131. 200. 201.
Winderstein-Kapelle 203. 205.
Winkelmann, Hermann, 303. 304. 305. 409.
Winkler, Th., 326. 328. 329.
Winter, Oskar, 181.
Winternitz, Arnold, 185.
Wittenberg, Alfred, 68.
Witte, Georg Heinrich, 213. 214. 280.
Wohlbrück 375.
Wohlgemuth, Gustav, 420.
Wolf, Hugo, 3. 106. 107. 128. 134. 135. 192. 198. 200. 202. 277. 416.
Hugo Wolf-Verein 408.
Wolf, Johannes, 168.
Wolf, Dr., 361.
Wolf-Ferrari, Ermanno, 65. 67. 114. 118 („Die vier Grobiane". Erste Aufführung in Berlin). 119. 126. 131. 189 („Die vier Grobiane". Uraufführung in München). 212.
Wolff, P. A., 377.
Wolfram, Carl, 409.
Wolfrum, Philipp, 112. 154. 248. 254. 280.
Wollank, Justizrat, 319.
Wolle 205.
Wollgandt, Edgar, 201.
Wolter, Charlotte, 197.
Wolter, Gustav, 351.
Wolters, Otto, 64.
v. Wolzogen, Hans, 120.
v. Wolzogen, Freifrau Elsa Laura, 420.
Wood, Henry, 198. 408.
Wormser, André, 348.
Woyrsch, Felix, 192.
Wüllner, Franz, 380.
Wüllner, Ludwig, 126. 131. 203. 204. 205. 418.
Anna Wüllnerscher Frauenchor 126.
Wurmser, Lucien, 196.
Wuzél, Hans, 66. 414.
van der Wyck, Hess, 195.
Wyschnegradsky, A., 423.
Ysaye, Eugène, 127. 128. 133. 200. 201.
Zachow, F. W., 57.
Zádor, Desider, 120.
Zajic, Florian, 68.
Zalsman, Gerard, 192. 194. 420.
Zander, Carl, 208. 280.
Zanini, Esther, 120.
Zarlino, Gioseffo, 399.
Zboinska (Sängerin) 67.
Zelter, Carl, 312. 318. 387.
Zellner, Leo, 125.
Zeretelli, Fürst, 66.
Ziegfeld, Dr. 409.
Ziegler, Adolf, 119.
Ziese (Pianistin) 131.
Zimin (Privatoper) 189.
Zimmermann, F. A., 64.
Zimmermann, Heinrich, 394.
Zimmer-Quartett 133.
Zinkeisen, Anna, 200.
Zmeskall v. Domanovecz, Nikolaus, 20. 24.
Zoellner, Heinrich, 129. 201. 280. 352.
Zscherneck, Georg, 201.
Zschorlich, Paul, 261. 262.
Zulauf, Ernst, 65.
Zumpe, Herman, 204. 413.
Zumsteeg, J. R., 384. 386.
v. Zur Mühlen, Raimund, 131. 132. 134. 418.
Zweers, Bernard, 196.

REGISTER DER BESPROCHENEN BÜCHER

Berlioz, Hector: Instrumentationslehre. Erg. u. revid. von Richard Strauss. Teil I u. II. 259.
Bohn, Emil: Hundert historische Konzerte in Breslau. 104.
Brockhaus' Kleines Konversations-Lexikon. I. Bd. 399.
Finck, Henry T.: Edvard Grieg. 168.
Grove, George: Dictionary of Music and Musicians. Bd. II. 105.
Hagemann, Carl: Oper u. Szene, Aufsätze zur Regie des musikal. Dramas. 261.
Höcker, G.: Drei grosse Tondichter. 342.
Istel, Edgar: Die komische Oper. 341.
Kleefeld, Wilhelm: Landgraf Ernst Ludwig v. Hessen-Darmstadt und die deutsche Oper. 398.
— Blätter hessischer Tonkunst. 398.
Liszt, Franz: Briefe (La Mara). Bd. VIII. 56.
La Mara: Aus der Glanzzeit der Weimarer Altenburg. 56.
v. Miller zu Aichholz, Viktor und Kalbeck, Max: Ein Brahms-Bilderbuch. 341.
Neue Kunstblätter: Beethoven und Wagner von Karl Bauer. 104.
Praetorius, Ernst: Die Mensuraltheorie des Franchinus Gafurius und der folgenden Zeit bis zur Mitte des 16. Jahrh. 398.
Riemann, Hugo: Handbuch der Musikgeschichte. Erster Band. Zweiter Teil. 168.
Storck, Karl: Geschichte der Musik. III. Abteil. 169.
Zschorlich, Paul: Mozart-Heuchelei. 261.

Digitized by Google

REGISTER DER BESPROCHENEN MUSIKALIEN

Arensky, Anton: op. 73. Trio Nr. 2. 170.

Aulin, Tor: op. 14. Violinkonzert Nr. 3 c-moll. — op. 15. Vier Stücke in Form einer Suite für Violine mit Klavierbegleitung. 170.

Berwald, W.: op. 32. Sonate für Violine und Klavier. 170.

Brückler, Hugo: op. 1 und 2. Lieder und Gesänge aus Scheffels „Trompeter von Säkkingen". 106.

Cleve, Halfdan: op. 6. Klavierkonzert Nr. 2 b-moll. 401.

Crome, Fritz: op. 3. Sonate pour Violon et Piano. 170.

Courvoisier, Walter: Sieben Gedichte von Peter Cornelius für eine Singstimme mit Klavier. 262.

Denkmäler Deutscher Tonkunst. Erste Folge. Bd. 20. 57.

— Bd. 21 u. 22. 57.

— Zweite Folge. Denkmäler der Tonkunst in Bayern. 3. Jahrg. Bd. II. Erster Teil. 400.

Enna, August: H. C. Andersen. Festouvertüre für Orchester. 342.

— Märchen, Symphonische Bilder für Orchester. 342.

Fuchs, Robert: op. 75. Klavierquartett. 170.

Gorter, Albert: op. 17. Acht Klavierstücke. 343.

Heinrich XXIV. j. L. Prinz Reuss: op. 21. Zweite Sonate für Pianoforte und Violine. — op. 22. Sonate für Pianoforte und Viola. — op. 23. Zwei Streichquartette. 170.

Istel, Edgar: op. 16. Drei Lieder. 172.

Kaun, Hugo: op. 2 und op. 7. Klavierstücke. 58.

Kienzl, Wilhelm: op. 30. Kinder-Liebe und -Leben. 172.

Kross, E.: Wie hält man Violine und Bogen. 170.

Liapounow, S.: op. 11. 12 Etudes d'exécution transcendente pour le Piano. 105.

Lies, Otto: op. 24. „Lenore". 401.

Moszkowsky, Maurice: op. 69. Valse de concert pour le Piano. — Esquisse, Vénitienne, Impromptu, Course folle pour Piano. 58.

Opieński, Henryk: Sechs Lieder. 172.

Petschnikoff, Alexandre: op. 10. Trois morceaux pour Violon. 171.

Poldini, Eduard: op. 38. Dekameron. 58.

vom Rath, Felix: Drei Klavierstücke op. 15/1. Danza malinconica. 2. Devozionale. 3. Burla. 263.

Reger, Max: op. 76. Schlichte Weisen. 107.

— op. 89. Zwei Sonatinen. 107.

— op. 77. Zwei Trios. 343.

Röntgen, Julius: op. 47. Altniederländische Volkslieder. 58.

Schmid, Heinrich Kaspar: Drei Lieder für Bariton und Klavier. op. 8. — Vier Lieder und ein Duett mit Klavierbegleitung. op. 9. 263.

Schröder, Hermann: Anleitung und Übungen zum Partiturspiel. 171.

Sevcik, O.: op. 2. Schule der Bogentechnik. — op. 3. Vierzig Variationen. (L. R. Feuillard.) 55.

Sohns, Otto: Sonate für Klavier und Violine. 107.

Stojanovits, Peter: op. 2. Serenade für Violine mit Klavierbegleitung. 171.

Streicher, Theodor: Sechs Lieder aus des „Knaben Wunderhorn". 262.

Suk, Josef: op. 25. Scherzo fantastique für Orchester. 343.

Urtel, Elisabeth: Neun moderne Kinderlieder. 263.

Vrieslander, Otto: Lieder und Gesänge nach Gedichten von Goethe, aus des „Knaben Wunderhorn", nach verschiedenen Dichtern und aus „Pierrot Lunaire" von Albert Giraud für Singst. und Klavier. 263.

Weingartner, Felix: op. 22. Zwölf Lieder. 106.

Wetz, Richard: op. 20. Fünf Gesänge. 107.

Zilcher, Hermann: op. 11. Konzert h-moll für Violine und kleines Orchester. 343.

REGISTER DER BESPROCHENEN ZEITSCHRIFTEN- UND ZEITUNGSAUFSÄTZE

Abert, Hermann: Moderner Musikdilettantismus. 110.

— Adam Krieger, ein vergessener Meister des deutschen Liedes. 264.

The Academy (London): From across the seas. 60.

— Strauss' „Don Juan". 61.

— Choral Music. 405.

Altmann, Wilhelm: Die deutsche Musiksammlung. 108.

Andersson, Otto: Inhemska musikstråf van den i äldre tider. 60.

— Sången i våra skolor. 403.

Arend, Max: Die unter Glucks Mitwirkung hergestellte, verschollene älteste deutsche Übersetzung der Iphigenia auf Tauris. 405.

Ars et Labor, Musica et Musicisti (Mailand): Luigi Marchesi. 402.

Aubaresses, François: Critique et Méthode. 114. 405.

Bach-Jahrbuch 402.

Batka, Richard: Der Monatsplauderer. 108.

— Smetana in München. 110.

— Richard Wagner und die Prager Mozart-Tradition. 176.

— Von der Zukunft des Konzertwesens. 265.

— Babel und Bibel in der Musik. 403.

— Heimat und Herkunft der polyphonen Musik. 403.

— Zur Geschichte des Konzertwesens in Prag. 403.

Bayreuther Blätter: Ein ungedruckter Schluss des „Beethoven" von Richard Wagner. 59.

Bekker, Paul: Passionsmusik. 403.

Bellaigue, Camille: Österreichs Anteil am Geist u. an der Geschichte der deutschen Oper. 264.

Benet, Michel: Les Etudes de Liszt. 174.

Bertelin, Albert: Des études de composition musicale, ce

Digitized by Google

qu'elles sont, ce qu'elles devraient être. 60.
Bertini, P.: La musica sacra secondo S. Agostino e S. Tommaso. 61.
Bie, Oskar: Musik auf Abbruch. 403.
Blaschke, Julius: Heinrich Heine und die Musik. 110.
Braungart, Richard: Programmmusik. 110.
Breithaupt, Rudolf M.: Mozart und die Zeitmusik. 265.
Buchner, Otto: Ermanno Wolf-Ferrari. 264.
Bunge, Rudolf: Joh. Seb. Bachs Kapelle zu Köthen und deren nachgelassene Instrumente. 402.
Calvocoressi, M. D.: M. Vincent d'Indy. 405.
de Carlo, A.: La Musica come fonte d'ispirazione, nelle arti figurative. 59.
Chantavoine, Jean: Goethe Musicien. 110.
— Franz Liszt et l'art classique. 405.
Chop, Max: Robert und Clara Schumann. 174.
Closson, Ernest: Cherubini. 109.
— F. A. Gevaert. 175.
Colles, H. C.: The Oxford History of Music. 173.
— On extempore Playing. 173.
— Hubert Parry's „Pied Piper of Hamelin". 405.
— Bach-Festival. 405.
Cornelius, Carl Maria: Die Werke meines Vaters. 59.
Corver, W. J.: Alfred Tennyson en Richard Strauss. 174.
Le Courrier musical: Lettres inédites de Guillaume Lekeu. 60.
Cripps, A. R.: Doukhobour Music. 405.
Crotched, Dotted: Private musical collections: Mr. Edward Speyer. 402.
Dèlfico, Melchiorre: Verdi-Karikaturen. 402.
Dembski, Max: Hundert Jahre deutschen Männergesanges. 176.
Dent, Edward J.: The Amfiparnaso of Orazio Vecchi. 405.
Dessoff, Albert: Aus Briefen von Hermann Goetz an Otto Dessoff. 402.
Deutsch, Erich: Schwinds „Die Hochzeit des Figaro". 264.
Döink, Petrus: Die Einführung der nach der vatikanischen Ausgabe hergestellten neuen Choralbücher unter dem kirchenrechtlichen Gesichtspunkt. 175.
Dubitzky, Franz: Mehr Licht in unsere Partituren. 174.
Erler, Hermann: Mendelssohns Reise in die Schweiz. 176.
Ernst, Alfred: La melodia de Wagner. 175.
de Faye, J.: Les musiques militaires. 60.
Ferrerio, A.: Le origini del Melodrama. 61.
Festschrift zum 80. Geburtstage Herzog Georgs: Herzog Georg II. und die Meininger Kunst. 265.
Finsk Musikrevy: Af- vita om dömen om musik. 60.
— Greflunan Marie d'Agoult. 60.
— Små medel, stora verkningar. 109.
Fritzsche, Dr.: Erinnerungen an Felix Mendelssohn-Bartholdy. 110.
Galli, A.: Musica artificiosa. 60.
Garms, H.: Een Theoretische Inventaris. 174. 402.
Gastoué, A.: La musique à Avignon et dans le Comtat du XIVe au XVIIIe siècle. 59.
Gevaert, F. A.: Die musikalische Reproduktion. 175.
Glasenapp, C. Fr.: Siegfried Wagner. 109.
Grand-Carteret, J.: Retrato grafológico de Wagner. 109.
Grunsky, Karl: Mozarts Kirchenmusik. 108.
— Musikpflege im Hause. 108.
Gürke, G.: Vom Musiksaal der Zukunft. 404.
Guttmann, Alfred: Oskar Fried. 61.
Hamburger Echo: Das Orchester. 173.
Hamburger Nachrichten: Ein deutscher Fürst über Richard Wagner im Jahre 1849. 175.
Das Harmonium: Die musikalischen Fachkreise und das Harmonium. 61.
Heuss, Alfred: Das dämonische Element in Mozarts Werken. 108.
Hippius, Adelaide: Was Rubinstein in den Stunden sagte. 404.
Horovitz-Barnay, Ilka: Brahms-Briefe. 176.
Illustrierte Zeitung (Leipzig): Peter Cornelius in seinen Beziehungen zu Franz Liszt. 404.
Ingegnieros, José: Origen y función de la música. 109. 175.
Isler, Ernst: Friedrich Hegar. 403.
Jaëll, Marie: Intelligenz und Rhythmus in den künstlerischen Bewegungen beim Kinde. 265.
Joss, Victor: „Aschenbrödel". 109.
— „Dolores". 175.
Keller, Alois: Zithersünden. 265.
Kessler, Adolf: Musik in der Natur. 108.
Kling, H.: Goethe et Berlioz. 59.
Kloss, Erich: Das Tannhäuser-Bacchanal. 109.
— Choreographisches bei Richard Wagner. 174.
Kohut, Adolph: Eine 80jährige Sangeskünstlerin. 404.
v. Komorzynski, Egon: Mozarts konstnärs Kap. 109.
Köstlin, H. A.: Ein Stück Volkskunst. 108.
v. Kothen, Axel: Bruckners 4. Symphonie. 109.
Krogh, Christian: Ellen Gulbranson. 403.
Krtsmáry, Anton: Unzeitgemässe Betrachtungen zur Mozartfeier. 109.
Lange, Fritz: Franz Schubert und die Tanzmusik seiner Zeit. 264.
Laser, Arthur: Musik fürs Volk. 175.
— Anregungen zur Programm-Reform. 404
Lee, E. Markham: The Future of the Cadence? 405.
Lindau, Paul: Herzog Georg v. Sachsen-Meiningen zum 80. Geburtstage. 403.
Loerwald, J.: Der Gesangswettstreit. 173.
López Añón, Francisco: La música arabe. 175.
Lückhoff, Walter: Moderne Hausmusik-Pädagogik. 264.
Luzerner Tagblatt: Heinrich Heine und die Musiker. 173.
Lyon, Gustave: L'acoustique au Trocadéro. 405.
Maclean, Charles: The British School on View. 108.
Manz, Gustav: Ein Brief Richard Wagners an seine Schwester Klara. 176.
Marling, Frank H.: Musical instruments in the Metropolitan Museum, New York. 173.
Marsop, Paul: Zurück zu Mozart? 404.
— Eine Genossenschaft ausübender deutscher Musiker. 404.
Matras, Maud: A Fantasy. 175.
Mauclair, Camille: Propositions sur la musique. 174.
Mey, Kurt: Musik in Italien. 404.

Digitized by Google

v. Mojsisovics, Roderich: Hector Berlioz' Bedeutung für die Musik unserer Tage. 110.
— Dekadenz in der Musik? 174.
Münzer, Georg: Peter Cornelius über Richard Wagner in München. 265.
Musical America 1906: No. 10/11. 61.
The Musical Times (London): Judas Maccabaeus. 402.
— John Day. 402.
Naldo, A. R.: Corriere. 61.
Naught, G. Mc.: The competition festival movement in England. 405.
Nef, Karl: Zur Geschichte zweier schweizerischen Nationallieder. 60.
— Männergesang im Kanton St. Gallen. 173. 403.
Neitzel, Otto: Messalina. 109.
— Über die Begleitung zum Gesang. 175.
Neumann, Angelo: Kunst und Kritik. 176.
Niecks, F.: On the history of the Oratorio. 265.
Obrist, Aloys: Klavierspielapparate und musikalische Seelenwerte. 109.
Pfeiffer, A.: Die Entwicklungsgeschichte des Klaviers. IV. 108.
Pfitzner, Hans: Bühnentradition. 59.
Pfohl, Ferdinand: Mozart und wir 176.
Piñero, Elena: La música y el Arte, su acción moral. 109.
Pommer, Josef: Das älplerische Volkslied und wie man es findet. 110. 265.
Prümers, Adolf: Tonale Geometrie. 265.
Rappard, Chr. A.: Twee Vocale-Orchesterwerken van Richard Strauss. 60.
Reuss, Eduard: Zur Mozartfeier. 59.
Rhein.-Westf. Zeitung: Die Entwicklung der Ballade als musikalische Kunstgattung. 402.
Richter, Bernh. Fr.: Die Wahl Joh. Seb. Bachs zum Kantor der Thomasschule im Jahre 1723. 402.
Riemann, Hugo: Die Ausdruckskraft musikalischer Motive. 60.
de Roda, C.: Un quaderno di autografi di Beethoven del 1825. 59.
Rowbotham, J. F.: Primitive Harmony. 405.
Rüst, Ernst: Gedanken über das Wettsingen. 60.
Scharlitt, Bernard: Briefe von und an Chopin. 403.
Schaub, F.: Zur Geschichte des Dirigierens. 61.
Scherrer, Heinrich: Gitarrespiel und musikalische Erziehung. 264.
Schiedermair, Ludwig: Neapolitanischer Brief Simon Mayrs a. d. Jahre 1813. 265.
Schjelderup, Gerhard: Stimmen der Völker in Liedern: Das norwegische Volkslied. 60.
Schlegel, Arthur: Hans Sommer. 265.
Schloesser, Adolph: Musikzustände in England. 61.
— Das moderne Orchester. 61.
— The Sonata. 174.
— Concert Programmes. 405.
Schmidt, Karl: Über die Tätigkeit der Kirchengesangvereine im 4. Vierteljahre 1905. 61.
Schmitz, Eugen: Die vier Grobiane. 175.
Schneider, Max: Verzeichnis der bisher erschienenen Literatur über Joh. Seb. Bach. 402.
Schultz, Detlef: Das Musikjahr 1905. 109.
Segnitz, Eugen: Gesang der Verklärten. 61.
— Anton Bruckner. 174.
Seitler, Josef: Musik und Mittelschule. 404.
Semper, Manfred: Gottfried Semper und Wagner in ihrem persönlichen Verhältnis. 404.
Senes, G.: Musica minuscola. 61.
Solerti, A.: Primi saggi del melodramma giocoso. 60.
Sonneck, O. G.: Washington's March. 405.
Spencer, Arthur: Can Music express emotion? 61. 175.
— Musikens härkonst och uppgift. 403.
Stanford, Ch. V.: Das falsch gedruckte Metronomzeichen in Beethovens Neunter Symphonie. 405.
Steiner, A.: Hans von Bülow. 59.
Sternfeld, Richard: Hugo Wolf-Literatur. 265.
de Stoecklin, Paul: Max Reger. 405.
Sylva, Carmen: Musikalische Stunden. 173.
Thiessen, Karl: Peter Cornelius als Musiker. 109.
— Kritischer Rückblick auf die Mozart-Gedenkfeier. 110.
d'Udine, Jean: Musique et Prosodie. 174.
— L'école des amateurs: L'amour de l'art. 405.
— Musique ancienne. 405.
Vivell, P. Cölestin: Das Quillisma. 175.
Volbach, Fritz: Wohin steuern wir? 173.
— Ein' feste Burg ist unser Gott. Kantate von Joh. Seb. Bach. 402.
Weekblad for Muziek: Onze Orchester. 60.
— Die Apostel. 402.
Wrassiwanopulos-Braschowanoff, George: Richard Wagner und die Antike. 59.
de Zielinski, Jaroslaw: First concerts in England. 173.
Zuschneid, Karl: Mozarts Klaviersonaten und ihre Bedeutung im Unterricht. 108.

REGISTER DER ANGEZEIGTEN NEUEN OPERN

Draeseke, Felix: Merlin. 177.
Erlanger, Baron Friedrich: Tess. 266.
Felix, Hugo: Les Merveilleuses. 62.
Ganne, Louis: Hans der Flötenspieler. 266.
Gotthelf, Felix: Mahadeva. 344.
Kistler, Cyrill: Die Kleinstädter. 406.
Langert, August: Des Sängers Fluch. 111.
Leoncavallo, R.: Das Rothemd. 266.
Leroux, Xavier: Theodora. 406.
Massenet, Jules: Thérèse. 406.
Mattausch, A.: Die Brautnacht. 177.
Morvarer, A.: Die Liebesgeige. 266.
Pacchierotti, Ubaldo: O Eidelbergia mia. 406.
Rasse, François: Deïdamia. 177.
Rékai, Ferdinand: Die Zigeuner von Nagy-Ida. 62.
de Séverac, Déodat: Soeur Béatrice. 62.
Sousa, J. P.: The Free Lance. 266.
Wolkowsky, V.: Das Nothemd. 344.
Wolf-Ferrari, E.: Der Fächer. 111.

Digitized by Google

NAMEN- UND SACHREGISTER

ZUM IV. QUARTALSBAND DES FÜNFTEN JAHRGANGS DER MUSIK (1905/6)

Aachen (83. Niederrheinisches Musikfest) 60.
Abendroth, Hermann, 198.
Ackté, Aino, 187.
Adamowski, Tim, 334.
Adler, Guido, 36.
Afferni, Ugo, 69.
Aischylos 264.
Akerberg, Erik, 342.
Albert, Fürst v. Monaco, 332.
Albers, Henri, 191.
d'Albert, Eugen, 60. 62. 64. 69. 264.
Alexander d. Grosse 91.
Alfvén, Hugo, 341. 342.
d'Allemagne, Henry, 277.
Allgemeiner Deutscher Musikverein (42. Tonkünstlerfest des A. D. M.) 47 ff.
Altmann, Wilhelm, 17.
Altona (Sängerin) 267.
Ambros, A. W., 381.
Andersen, Anton, 342.
d'Andrade, Francesco, 395.
André 164.
Andresen, Lulu, 195.
Anfossi, Pasquale, 61.
van Anrooy, P., 190.
Ansorge, Conrad, 199.
Anton, Karl, 333.
Anton, König, 17.
Arbos, E. F., 176.
Arcadelt, Jakob, 192.
Arensky, Anton, 335.
Ariosto, Lodovico, 91.
Aristides 90.
Aristoteles 296.
Arlès, Gustave, 278. 283. 284. 285.
Arnheim, Sophie, 196.
Armingaud, Jules, 288.
Ascherfeld, Klara, 192.
Astruc & Co. 332.
Attenhofer, Karl, 199.
Auber, D. F. E., 292.
v. Auer, Leopold, 64.
Augusta, Prinzessin v. Preussen, 278. 279.
Aulin, Tor, 342.
Aulin, Valborg, 342.
Azevedo 277.
Bach, Joh. Seb., 60. 61. 62. 65. 66. 77. 111. 116. 120. 124. 125. 138. 168. 169. 172. 174. 177. 192. 193. 196. 197. 198. 200. 204. 209. 211. 212. 226. 228. 265. 268. 269. 271. 335. 336. 337. 338. 340. 341. 343. 382. 385. 398. 403.
Bach, Otto, 147. 148. 149. 151.
Bachmann, Walter, 186. 342.
Bäck, Knut, 342.
Backhaus, Wilhelm, 66. 268. 342.
Bade, Philipp, 340.
Bak, Adolf, 335.
Balser-Fyshe, Anna, 266.
Banck, C., 134. 157.
Bannasch, Richard, 262.
Barblan, Otto, 67.
Bargiel, Woldemar, 384.
Barlösius 42.
Barrault 284. 294.
Bartholomey, Franz, 396.
v. Bary, Alfred, 247. 272 (Bild). 342.
v. Bassewitz, Frl., 266. 338.
Bastard, William, 340.
Batz, Reinhold, 51.
Bauberger, Alfred, 189.
Bauer, Harold, 192. 335.
Bauerkeller (Geiger) 343.
Baumann, Alexander, 214.
Baumgarten, A. G., 101.
Baumgartner, August, 261.
de Bayard, Seigneur, 91.
Becker, Albert, 226. 248.
Becker, E. L., 142 (Bild).
Becker, Hugo, 338.
Becker, Jean, 382.
Becker, K. F., 325.
Becket, Thomas, 351.
Beckman, Bror, 342.
Beckmann, Gustav, 333.
Beecher, H. W., 374.
de Beer, Pierre, 195.
van Beethoven, Ludwig, 37. 45. 58. 61. 63. 65. 69. 77. 103. 104. 110. 111. 113. 115. 124. 129. 131. 143. 160. 161. 170. 171. 172. 173. 174. 191. 192. 193. 196. 197. 200. 210. 249. 250. 251. 265. 266. 267. 268. 269. 270. 271. 286. 297. 335. 337. 339. 340. 342. 343. 390. 395. 396. 405.
Behm, Eduard, 338.
Behr, Hermann, 199.
Behrens, Peter, 270.
Beier, Franz, 65.
Beines, Carl, 190.
Benazet 280. 283. 285. 287. 288. 289.
Bender, Paul, 189.
Benner, Paul, 68.
Bennett, W. St., 141.
Benoit, Peter, 190. 337.
Benzler, Bischof, 58.
Berg, Arthur, 341.
Berg, Egon, 248.
van dem Berg, B., 266.
Berger, Ludwig, 141.
Berger, Rudolf, 245. 247.
Berger, Wilhelm, 63. 65. 337. 338.
de Bériot, Charles, 344.
Berlioz, Hector, 50. 61. 66. 69. 100. 131. 138. 191. 196. 197. 199. 265. 271. 275. 280. 281. 339. 348.
Bernard (Sängerin) 190.
Berneker, Constanz, 186. 196. 222 ff (C. B. † 9. Juni 1906). 272 (Bild).
Bernouilli, Eduard, 66.
Bertram, Theodor, 187. 247. 272.
Berwald, Franz, 341.
Betz, Franz, 392.
Beyer & Söhne 162.
Bigot, Marie, 286.
Bils, Arthur, 335.
Binswanger, Otto, 132.
Bischoff, Hermann, 50.
v. Bismarck 57.
Bizet, Georges, 265.
Blanck-Peters, Marie, 195.
Blanquart (Flötist) 340.
Bläservereinigung, Mainzer, 70.
Blazer, S., 189.
Blech, Leo, 259. 333.
Blesensis, Petrus, 351.
Bliesener 57.
Blitz, David, 340.
Bloch, Ernest, 68.
Blockx, Jan, 190.
Bloomfield-Zeisler, Fannie, 192.
Blumenthal 402.
Blüthner 323.

Digitized by Google

Boehe, Ernst, 334.
Böhme, Doris, 261.
Böhner, Ludwig, 87.
du Bois-Reymond, R., 325.
Bonis, Mel., 340.
Bopp-Glaser, Auguste, 191.
Böpple, Paul, 67.
Borchers, G. 197.
Borngässer, Wilhelm, 62.
v. Bortkiewicz, Sergei, 336.
van Bos, Coenraad, 62. 69.
v. Bose, Fritz, 342.
Bosetti, Hermine, 61. 187. 188. 198.
Bossi, Enrico, 268. 337.
Bote & Bock 258.
Böttcher 58.
Böttge 185.
Brahe, Tycho, 342.
Brahms, Johannes, 60. 61. 62. 63. 64. 66. 76. 105. 120. 129. 138. 140. 172. 175. 177. 191. 195. 196. 197. 198. 223. 249. 265. 266. 268. 270. 271. 322. 335. 336. 338. 342. 376. 381. 386. 402.
Branco, Rudolf, 64.
Brandt, Marianne, 200. 225. 348.
Brandukoff, Anatol, 260.
Braun, Fritz, 247.
Braun, Hedwig, 196.
Braun (Komponist) 174.
Braune, Hugo L., 42. 71.
Braunfels, Walter, 51.
Brause, Hermann, 336.
Breitenfeld, Richard, 62.
Breitengraser, W., 176.
Breitkopf & Härtel 72. 122. 160. 162. 174. 226. 248. 296. 302. 390. 401.
Brentano, Clemens, 207.
Breuer, Elise, 62.
Breuer, Hans, 247. 272.
Bricht-Pyllemann, Agnes, 69.
Briesemeister, Otto, 64. 247.
Brockhaus, Max, 155.
Brodsky, Adolf, 66.
Brozèl, Philipp, 65.
Bruch, Max, 62. 266. 271. 340. 343.
Bruckner, Anton, 62. 193. 196. 198. 199. 227. 266. 270. 342. 381. 395. 402. 413.
Brückner, J. J., 98.
Brückner, Max, 262.
Brückner, Oscar, 69.
Brüggelmann, H., 268.
Brüll-Klenemund (Sängerin) 265.
Brun, A. B., 64. 403.
Brun, Fritz, 67.
Brunner 57.
Buff-Giessen, Hans, 268.
Buff-Hedinger, Emilie, 64.
Buhl, Prof., 313.
Buhlig, Richard, 338.
Bukofzer, Max, 324.
v. Bülow, Hans, 313. 317. 318. 319. 320. 321. 322. 341. 376. 377. 380. 381. 383. 385. 386.
Buiss, Paul, 304.
Buonamici, Giuseppe, 321. 376. 377.
Burdach, Konrad, 224.
Burghardt Du Bois, E. W., 368. 374.
Burgstaller, Alois, 272.
Burk-Berger, Marie, 187.
Burkert, Otto, 265.
Burmester, Willy, 62. 198. 341.
Burrian, Carl, 61. 263.
Busoni, Ferruccio, 64. 191. 334.
Busser, Henri, 59.
Büttner, Max, 194. 262.
Buysson (Sänger) 189.
Byron, Lord, 92.
Cahier, Mme., 262.
Caland, Elisabeth, 325.
de Camoëns, Luiz, 92.
Capoul, Victor, 332.
Carré, Albert, 332. 333.
Carreño, Teresa, 268. 343.
Carus, Carl Erdmann, 84. 86. 96.
Casals, Pablo, 189.
Castlereagh, H. R. St., 92.
v. Certoriska, Gräfin, 291.
de Cervantes, Miguel, 92.
Chamberlain, H. St., 6.
Charpentier, Gustave, 333.
Chaucer, Geoffrey, 92.
Chausson, Ernest, 334. 335.
Chéridjian-Charrey 67.
Chevalley, Heinrich, 59.
Chevillard, Camille, 332. 339.
v. Chigi, Fürst, 310.
Chladek, W., 184.
Chopin, Frédéric, 62. 64. 66. 81. 100. 105. 118. 124. 172. 270. 271. 332. 335. 340.
Chrysander, Friedrich, 65. 197.
Clark, Ch., 337.
Clemen, O., 176.
Coates, Albert, 414.
Coates, John, 337.
Cocles, Horatius, 91.
Colbert, J. B., 91.
v. Collin, Heinr. Jos., 89.
Colonne, Edouard, 260. 339.
Columbus, Christoph, 90.
Combe, Eduard, 68.
Converse 266.
Copdevielle, Jean, 127.
Corneille, Pierre, 91.
Cornelius, Peter (Sänger), 247. 272 (Bild).
Cornelius, Peter, 322. 376. 384.
Correggio, Antonio, 91.
Cortot, Alfred, 340.
Corvinus, Lorenz, 247. 264.
Cossmann, Bernhard, 288.
Costa, Franz, 189.
Courvoisier, Walter, 67.
Cousa 314.
Cowen, F. H., 197. 343.
Croissant, Erna, 264.
de la Cruz-Fröhlich, Luis, 60.
Culp, Julia, 189. 191.
Curtius, Sp., 91.
Czerny, Carl, 134.
Dahn, Felix, 196. 223.
Damcke, Berthold, 57.
Damrosch, Frank, 185.
Dancla, Charles, 333.
Dante Alighieri 92. 268.
Darkow, Martin, 375.
David, Félicien, 275 ff (F. D.'s Reise nach Deutschland). 344 (Bilder).
David, Ferdinand, 278. 281. 403.
Davies, Ben, 266.
Davies, Franggcon, 337.
Dawison, Max, 247.
Debussy, Claude, 191. 393.
Dechert, Hugo, 338.
Decker, Constantin, 258.
Dehn, Siegfried, 258.
Delgrange, Alexandre, 127.
Delibes, Léo, 381.
Delius, Frederik, 50.
Demuth, Leopold, 187. 263.
Dénérésiz, A., 67.
Denys, Thomas, 62.
Dessoir, Susanne, 337. 341.
Destinn, Emmy, 272.
Deutsch de la Meurthe, Henri, 332.
Dietz, Johanna, 62. 337.
Dillmann, Alexander, 64.
Dima, Henny, 189.
Doebber, Johannes, 65.
Doenges, Paula, 187. 188. 262 334.
v. Dohnányi, Ernst, 63. 128. 265.
Dömpke, Gustav, 223.
Donizetti, Gaetano, 147. 153.
Dopper, C., 190.
Doret, Gustave, 67.
Dorn, Heinrich, 115.
Draeseke, Felix, 267.
Drake, Franz, 92.
Dresden, Sem, 178.
Dressler, Anton, 64.
Dreyschock, Felix, 333.
Drill-Orridge, Theo, 51. 187.
Dufour, W. H., 308.
Dufour 278 ff. 281 ff. 284. 285.
v. Dulong, Henri, 198.
v. Dulong, Magda, 198.
Dupont, Gabriel, 333.
Duport 286.
Dupuis, Sylvain, 192.
v. Dürk, Frau, 309. 310.
Duveyrier 278. 281 294.

Dvorak, Anton, 63. 65. 69. 192. 199. 271. 334. 335.
v. Ebart 262.
Ehlers, Paul, 228. 229.
Ehrhardt, Marie, 261.
Ehrhart, Jacques, 67.
Eichberger, Josef, 333.
v. Eichendorff, Frhr. Joseph, 249.
Eichner, Ernst, 86.
Eitner, Robert, 176.
Ellberg, Ernst, 342.
Eldering, Bram, 271.
Elgar, Edward, 191. 334. 336. 337. 340.
Elisabeth, Königin, 278.
Ellis, W. A., 44. 348.
Elman, Mischa, 197.
Elmblad, Johannes, 59.
Eltz, Emil Conrad, 98.
Elvyn, Myrtle, 267.
Ende 174.
Enfantin, Arthur, 286.
Enfantin, Barthélemy Prosper, 276 ff.
Enesco, Georg, 340.
Engel, J., 260.
v. Engelhardt, Helene, 61.
Erdmannsdörffer, Max, 380.
Erlanger, Camille, 333.
Erler, Hermann, 134. 139. 142.
Ernst, H. W., 265.
Ernst Ludwig, Grossherzog v. Hessen, 65.
Erttel, Otto C., 85.
Escudier, Léon u. Marie, 282. 283. 284. 285. 287. 288. 289. 291 ff.
Euler, Leonhard, 91.
Euripides 225.
van Eweyk, Arthur, 62. 63. 196. 197. 267. 270. 336.
Farrar, Geraldine, 396.
Fassbänder, Peter, 68. 198. 199.
Fauré, Gabriel, 340.
Fechner, E., 200.
Feinhals, Fritz, 64. 187. 188. 263.
Fénelon, François de Salignac, 91.
Fenten, Willi, 340.
Ferchland, Helene, 198.
Ferdinand Maximilian, Erzherzog, 239.
Fernet (Tenor) 264.
Fessel, John, 341.
Feuge, Oskar, 333.
Feuge-Gleiss, Emilie, 247.
Février, Henri, 263 („Le roi aveugle." Uraufführung in Paris.)
Fichte, Joh. Gottlieb, 102.
Fiedler, Oskar, 59.
v. Fielitz, Alexander, 332.
Finck, Henry T., 40. 41.
Fink, G. W., 100.
Fioravanti, Valentino, 174.
Fischer, Ch. W., 236.
Fischer, H., 338. 339.
Fischer, Richard, 198. 199. 340.
Fischer & Franke 71.
Fischer (Chordirektor) 18. 21.
Fitzner-Quartett 396.
Flechsig 97.
Fleischer, Oskar, 413.
Fleischer-Edel, Katharina, 187. 191. 192. 247. 272 (Bild).
Flesch, Carl, 63. 189.
Flöring, D., 332.
Forcellini, Egidio, 96.
Forchhammer-Ulsaker, Frau, 266.
Forchhammer, Ejnar, 262. 266.
Foster, St. C., 375.
Franck, César, 265. 341.
Franke, Fr. W., 65.
Franklin, Benjamin, 92.
Franz, Robert, 166. 382. 385.
v. Freiberg, Heinrich, 4.
Freiligrath, Ferdinand, 303.
Freyer, Dr., 271.
Freytag, L., 248.
Fricke, Richard, 45.
Fried, Richard, 264.
Friedberg, Carl, 270. 341.
Friedfeldt, Mara, 265.
Friedenthal, Albert, 271.
Friedrich, Kaiserin, 65.
Friedrich d. Grosse 91.
Friedrich, Herzog v. Anhalt, 63.
Friedrich August II., König, 17. 232. 283.
Friedrich II., Herzog v. Anhalt, 333.
Friedrich Wilhelm III., König, 57.
Friedrich Wilhelm IV., König, 58. 232. 278. 299.
Friedrichs, Fritz, 272.
Friedrichs, Karl, 64.
Fritzsch, E. W., 225. 376. 392.
Frohschamer, Prof., 314.
Froissart, Jacques, 186.
Froment-Meurice, Jacques, 332.
Fromm, E., 267.
Fuchs, Anton, 187. 189.
Füchsel 339.
Fugmann, Joh. Chr., 86.
Funk 298.
Fürst, Helene, 198.
Fürstenau, L. B., 402.
Gabrilowitsch, Ossip, 196.
Gade, N. W., 64. 335. 342. 384.
Gadski, Johanna, 187. 188. 192. 335. 336. 337.
Gähiert, W., 65.
Gährich, Wenzel, 57.
Gailhard, Pedro, 332.
Gänge (Pianist) 196.
Ganz, Rudolph, 335.
Garcia, Manuel, 186. 344.
Garibaldi, Giuseppe, 311.
Gast, Fr. Mor., 86. 87.
Gaul, Franz, 186.
Gautier, Th., 284.
Gay, Maria, 264.
Gebhard, Heinrich, 191.
Gebhardt, Martin, 58.
Geess, Hermann, 58.
Gelbel, Emanuel, 125.
Geisler, Paul, 258.
Gensel, L., 141.
Gentner, K., 340.
Georges, Alexandre, 333. 340.
Gerardy, Jean, 192. 265.
Gerhardt, P., 343.
Gericke, Wilhelm, 191. 334.
Gewandhaus-Kammermusikvereinigung 342.
Geyer, Ludwig, 21.
Giessen, Hans, 343.
Gilbert 348.
Gille, Karl, 333.
van Gilse (Komponist) 190.
Glasenapp, C. Fr., 18. 45. 235. 399. 400.
Glaso 57.
Glazounow, Alexander, 334.
Glover, Edwin, 266.
Gluck, Chr. W., 62. 212. 333. 403.
Godowsky, Leopold, 64.
Goethe, Wolfgang, 3. 46. 49. 89. 91. 102. 113. 132. 198. 199. 262. 266. 323. 394.
Göhler, Georg, 197.
Goldberg, Jacques, 186.
Goldmark, Karl, 62. 191. 271. 335. 342. 387.
Goldschmidt, Hugo, 66.
Golther, Wolfgang, 71.
Gomes, Carlos, 271.
Goodson, Katherine, 61.
Göpel (Sänger) 63.
Gorter, Albert, 264.
Gottfried v. Strassburg 3. 4. 6. 8. 41.
Gottlieb, Julius, 262.
Gottlieb, N., 62.
Gottlieb-Noren, H., 178.
Götte, E., 197.
Gottsched, Joh. Chr., 101.
Götze, Marie, 262.
Gounod, Charles, 63. 281. 319.
Gouvy, Theodor, 387.
Grabowsky (Kantor) 258.
Graun, K. H., 161.
Graupner, Christoph, 402.
Greffulhe, Gräfin Elisabeth, 339.
Greif, Martin, 323.
Grell, E. L., 200 (Bild).
Gretschaninoff, Alexander, 260.
Grieg, Edvard, 68. 189. 266. 271. 335. 340. 342.
Grieser, G., 70.
Grisebach, Eduard, 174.

Griswold, Putnam, 187.
de Groote 339.
Gross, Gisella, 336.
Gruber, J., 414.
Gruffydd ab Rhys 351.
Grumbacher de Jong, Jeannette, 62. 64. 65. 196. 207. 269. 270. 340.
Grün, Anastasius, 303.
Grün, S., 393.
Grund, Wilhelm, 142.
Grüters, August, 128.
Grützmacher, Friedrich, 271.
Guggenheim (Sänger) 70.
Gulbranson, Ellen, 247. 272.
Günzburg, Raoul, 332.
Gura, Eugen, 304. 390 ff (Erinnerungen aus meinem Leben). 414.
Gura, Hermann, 198. 304.
Gürzenich-Quartett 271.
Guszalewicz, Alice, 263.
Gutmann, Albert, 186.
Gutmann, Emil, 186.
Gutzkow, Karl, 155. 156. 157. 158. 231.
de Haan-Manifarges, Pauline, 65.
Haase & Co. 200.
Habel, Ferd., 184.
Hadot 284.
Hadwiger, Alois, 245. 247. 272 (Bild).
Haeser, Georg, 67.
Hagel, Richard, 188.
v. d. Hagen 4.
Hägg, J. L., 342.
Hägg, Gustaf, 342.
Hahn, Raynaldo, 395.
Hallwachs, Carl, 65.
Halévy, J. F. E., 37. 285. 291. 293.
Hallr, Karl, 128. 338. 343.
Hall, Marie, 192. 265. 335.
Hallé 66.
Hallén, Andreas, 342.
Hals, Frans, 415 (Bilder).
Hamann, Hugo, 343.
Hamann, Joh. Georg. 101.
Hamerling, Robert, 258.
Hand, F., 96.
Händel, G. F., 58. 61. 63 (Die H.-Aufführungen der Kaiserin Friedrich-Stiftung). 66. 111. 190. 197. 198. 209. 265. 341. 376. 382.
Hänel (Maschinenmeister) 155.
Hanslick, Eduard, 40.
van der Harst, H., 197.
Hartmann, Arthur, 186. 267.
Hartmann, C., 199.
Hartmann, L., 262.
Hartung, Anna, 197.
Harcourt 334.
Härtel, H., 140.
Härtinger, Martin, 212.
Hasse, Joh. Ad., 197. 320. 405.
Hauffe, Käte, 268.
Hauptmann, Gerhart, 47.
Hauptmann, Moritz, 322.
Hausburg, Conrad, 196.
Hauser, Franz, 58. 210.
Hausmann, Robert, 128.
Havemann, Gustav, 198.
Haydn, Joh. Michael, 159 ff (Joh. M. H.) 174. 200 (Bild). 396.
Haydn, Joseph, 58. 62. 64. 86. 159. 169. 193. 270. 271. 297. 335. 340.
Hayn, Chr. Fr., 98.
Hearn, Lafcadio, 369. 370.
Hebbel, Friedrich, 43.
Heermann, Hugo, 335.
Hegar, Frida, 67.
Hegar, Johannes, 268. 341.
v. Heggendorf, Frau, 83.
v. Heidenstam, Verner, 341.
Hein, Paul, 190.
Heine, Ferdinand, 21. 231. 232.
Heine, Heinrich, 124. 229.
Heinemann, Ernst, 395.
Heinemann, J. N., 139.
Hemberger, Theodor, 192.
Hempel, A., 268.
Hempel, Frida, 247.
Hendrich, Hermann, 42.
Henneberg (Komponist) 342.
Henschel, Grete, 198.
Henselt, Adolf, 124.
Henzen & Hamann 18.
Herder, Joh. Gottfr., 88. 101. 106. 193. 394.
Herennius., Dec., 91.
Herkomer, Hubert, 71.
Hermann, Robert, 177.
Herrmann, Clara, 198.
Hertel, Gottfried, 83. 96. 98.
Herz, Henri, 116. 141.
Herzog, Emil Wilhelm, 98. 99.
Herzog, Emilie, 84. 187. 220. 221. 262.
Herzog, Joh. Georg, 204. 210. 213. 216. 217.
v. Herzogenberg, Heinrich, 64.
Hesch, Wilhelm, 187. 188.
Hess, Ludwig, 65. 69. 191. 196. 197. 269.
Hess, Max, 334.
Hess, Willy, 335.
Hess-Quartett 335.
Hess van der Wyk, Theodor, 269.
Heuber (Sängerin) 63.
Heubner 237.
Heuss, Alfred, 325.
Hey, Otti, 338.
Heyermans, Hermann, 47.
Heyse, Paul, 109. 319. 323. 380.
Heyworth (Komponist) 196.
Hickisch, H. J., 59.
Hielscher, Paul, 59.
Higginson, Th. W., 374.
Hilf, Arno, 343.
Hilf-Quartett 65.
Hiller, Ferdinand, 283. 384.
Hinckley, Allan, 247. 272 (Bild).
Hinken-Cahnbley, Tilly, 340.
Hinüber (Militärmusiker) 86.
Hinze-Reinhold, Bruno, 64. 338.
Hirsch, Paul, 200.
Hirte, Alfred, 414.
Hirzel-Langenhan, Anna, 198.
v. Hochberg, Graf Bolko, 193.
Hoffmann, Baptist, 189.
Hoffmann, E. T. A., 103. 104. 174. 175.
Hoffmann, Jacques, 335.
Hoffmann (Militärmusiker) 86. 87.
Hoffmann-Quartett 335.
v. Hoffnaass, Franziska, 310. 311. 313. 315.
Hofmann, Heinrich, 341. 402.
Hofmeier (Pianist) 198.
Hofmeister, Fr., 117. 140.
Hohenemser, Richard, 200.
Holland, H. S., 114.
Hollman, Joseph, 340.
v. Holstein, Franz, 320. 322. 379.
Holtschneider, Carl, 63
Homer, Luise, 46. 87. 91. 335.
Hopkinson, Francis, 400. 401.
Hoppen, Rudolf, 65.
Hornemann, Emil, 59.
Huber, Hans, 68.
Huber-Petzold, Ida, 67.
Hue, Georges, 333.
Hughes-Hughes, Dr., 185.
Hummel, J. F., 396.
Hummel, Joh. Nep., 116. 136.
Humperdinck, Engelbert, 51. 186. 188. 191. 204. 264. 266. 383.
Hünten, Franz, 116.
Hutcheson, Ernst, 192. 335.
Hutter, Hermann, 341.
Ibach, Rudolf, 66.
Ibsen, Henrik, 43. 342.
d'Indy, Vincent, 191. 265. 332. 334. 340.
Isler, Ernst, 68.
Isola, Gebrüder, 333.
Istel, Edgar, 414.
Jadassohn, Salomon, 382. 383. 402.
Jaëll, Alfred, 322.
Jäger, G., 175.
Jäger (Lithograph) 200.
Jahn, Otto, 164. 165. 250. 251.
Jansen, F. Gustav, 84. 140.
Janssen, Julius, 63.
Jaques-Dalcroze, Emil, 60. 68. 115. 191. 259. 334.
Järnefelt, Maikki, 61. 62.

Digitized by Google

Jeuan Vawr ap y Diwlith 351.
Joachim, Joseph, 75. 76. 111. 128. 129. 172. 270. 383.
Johannsen 195.
Jomelli, Nicola, 197.
Jörn, Carl, 64. 187.
Josephson, J. A., 341.
Jourdan 278. 284. 286. 287. 288. 292. 294.
Jungblut, A., 62.
Junker, August, 271.
Juon, Paul, 51.
Kagel, Emily, 338.
Kaiser, Eduard, 139.
Kalbeck, Max, 41. 83. 395.
Kalischer, Alfr. Chr., 143.
Kalkbrenner, Chr., 116.
Kalliwoda, I. W., 115.
Kant, Immanuel, 91. 102. 112.
Kappel, Anna, 128.
Kaschkin, Nikolai, 260.
Kaspar, Walter, 70.
Kaufmann, Hedwig, 194.
v. Kaulbach, Wilhelm, 310. 312. 323.
Kaun, Hugo, 51.
Kayser, Marie, 271.
Keller, Gottfried, 76. 178.
Keller, R., 196.
Keller (Kassel) 65.
v. Keussler, Gerhard, 69.
Kiebitz (Musikdirektor) 70.
Kiedaisch, Friedrich, 59.
Kiefer, Heinrich, 51. 198.
Kienė, Mme., 286.
Kilian, Theodor, 51.
Kipper, Hermann, 414.
Kirkby - Lunn, Louise, 192. 265.
Kirsch, Hedwig, 63.
Kittl, Joh. Fr., 231.
Kitzler, Otto, 69.
Klausner, Otto, 69.
Kleeberg, Clotilde, 335.
Kleinert, Rosa, 342.
Kleinpaul, A., 65.
v. Kleist, Heinrich, 258.
Klemm, Johann, 326.
Klengel, Julius, 69. 343.
Klincke 57.
Klinkhardt, Ed. Ad., 98.
Klitzsch, E., 139.
Kloepfel 334.
Klopstock, F. G., 91.
Klose, Friedrich, 185. 222. 227. 332.
Klughardt, August, 70.
Knappe, Helene, 264.
Kneisel-Quartett 192. 335.
Kniese, Julius, 245. 246. 272.
Knorr, Iwan, 198.
Knüpfer, Paul, 198. 245. 272.
Koboth, Irma, 189.
Koch, Max, 43.
v. Köchel, Ritter Ludwig, 160. 164. 165 200. 396.
Koenen, Tilly, 337.
Koetscher, Hans, 67. 199.
Kogel, Gustav, 70.
Kohmann, Anton, 268.
Köhler, Louis, 223.
Kopecki, O., 196.
Kopfermann, Albert, 144.
Körling, August, 342.
Körner, Karl, 271.
Kosegarten, L. Th., 88.
Kosman, Alexander, 51.
v. Kotzebue, August, 174.
Kramer, Joh. B., 217.
Kranich, Friedrich, 247.
Krasselt, Alfred, 64.
Kraus, Ernst, 187. 247. 272.
v. Kraus, Felix, 128. 245. 247. 272. 338.
v. Kraus-Osborne, Adrienne, 64. 65. 128. 199. 247.
Krause, C., 176.
Kreisler, Fritz, 62. 66. 191. 199. 337. 340.
Krejcy, Joseph, 379.
Krempe (Sängerin) 343.
Kremser, Ed., 59.
Kreutzer, Rodolphe, 403.
Krieger, Adam, 325. 326.
Kriegeskotten 248.
Krug, Karl, 186.
Krug, L., 184.
Krzyzanowski, Rudolf, 264.
Kubelik, Jan, 265.
Küchenmeister (Journalist) 157.
Küchenmeister, Hermine, 157.
Küffner, Karl, 248.
Kuhl-Dahlmann, Ida, 268.
Kühns, Emil, 196.
Kuhlenkampff, Gustav, 58.
Kunwald, Ernst, 186.
Kurtz, Hermann, 4. 8
Kusmitsch (Sängerin) 265.
Kutzschbach, Hermann, 268.
Kwast, James, 194.
Kwast-Hodapp, Frida, 194.
Lachner, Franz, 212. 213. 218. 219. 261. 309. 311. 323. 378. 379. 380.
Lachner, Vincenz, 320.
Lacombe, Louis, 261.
Laffitte 285.
Laidlaw, Anna Robena, 134. 135. 136. 141 (Bild). 142.
Lalo, Edouard, 265. 343.
La Mara 17. 235.
Lamond, Frederic, 64. 267. 336. 338.
Lang (Cellist) 69.
Lange 58.
Landowska, Wanda, 340.
Lapidus, Mela, 340.
Lassen, Eduard, 262. 335.
Lauber, Emile, 67.
Lauber, Joseph, 67. 68.
Laurens, J. J. B., 139.
Laurencin, Graf F. P., 384.
Lautenschläger, Karl, 186. 200 (Bild).
Lauterbach, Kpm., 343.
Lavoisier 91.
Le Roux, Hugues, 263.
Lecocq, Charles, 332.
Lederer, Victor, 352.
Leffler-Burckard, Martha, 245. 262. 272 (Bild).
Lehmann, Lilli, 300. 304. 395.
Leibniz 91.
Lemercier (Lithograph) 200.
Leo XIII., Papst, 252.
Leonhard, Emil, 210. 213. 217. 309.
Leonidas 91.
Lessing, G. E., 101.
Lessmann, Eva, 51.
Lessmann, Otto, 337.
Levi, Hermann, 187. 379. 380. 381. 383. 386. 395.
Leydhecker, Agnes, 64. 268.
Lichtenberger, Henri, 277.
v. Lichtenstein, Fürst August, 214.
Lichtwark, K., 198.
Liebermann, Max, 47.
v. Liechtenstein, Ulrich, 5.
Liepe, Emil, 268.
Lierhammer, Theodor, 198.
Lilljefors, Ruben, 342.
Lind, Jenny, 113. 114.
Lindblad, A. F., 342.
Lindemann, Heinrich, 96.
Lindgren, Johann, 341.
Lingg, Hermann, 323. 380.
Linewa, Tr., 260.
Lipinski, K. J., 26. 27. 28. 110. 147. 155.
Liszewsky, Tilmann, 187. 190.
Liszt, Franz, 8. 47. 60. 61. 63. 65. 66. 69. 81. 108. 111. 114. 124. 138. 191. 192. 193. 195. 196. 198. 199. 227. 236. 237. 238. 260. 266. 268. 271. 280. 289. 321. 322. 335. 342. 343.
Litzmann, Berthold, 115. 117. 119. 122. 124. 135. 136. 167. 168. 169.
Litzinger, Franz, 186.
Lityński, Leopold, 333.
Locatelli, Pietro, 403.
Loeffler, Ch. M., 337.
Loewe, Carl, 64. 295ff (C. L. und die Vogelwelt I). 353ff (C. L. und die Vogelwelt. Schluss). 394. 414.
Loewengard, Max, 59.
Lohse, Josefine, 261.
Lohse, Otto, 188. 263.

Digitized by Google

Lorenz, Alfred, 266. 334. 337. 338.
Loritz, Josef, 51. 267. 269. 341.
Louis Ferdinand, Prinz von Preussen, 86.
Löwenstern (Dirigent) 336.
Lucas 291.
Ludwig I., König, 211. 212.
Ludwig II., König, 41. 200.
Luigini, Alexandre, 333. 340.
Luitpold, Prinz, 211.
Luitpold, Prinzessin, 211.
Lussmann, Adolf, 264.
Luther, Martin, 33. 34. 91. 250.
Lütkemann, Alida, 189. 190.
Lütschg, Waldemar, 335.
v. Lüttichau, Frhr. Karl August, 17ff (Richard Wagners Briefe an Frhr. v. L. I). 147ff (R. W. Briefe an Frhr. v. L. II). 231ff (R. W. Briefe an Frhr. v. L. Schluss).
v. Lüttichau, Frfr. Ida, 237.
v. Luxburg, Gräfin, 310.
Luzzatto (Komponist) 340.
Lyon, James, 401.
Maarsens, Prof., 260.
Machtscher Gesangverein 338.
Macquarre, André, 335.
Maeterlinck, Maurice, 389.
Magnus, E., 267.
Mahlendorf, Bernhardine, 264.
Mahler, Gustav, 49. 191. 334. 337. 395.
Mahler (Librettist) 262.
Maier, Jul. Jos., 210. 211. 214. 216. 220. 308. 309. 311.
Malibran, Maria, 344 (Bild).
Maltzin, Josef, 267.
Manén, Ioan, 62.
Mangen, Kpm., 59.
Mann, Eduard, 343.
Mannstädt, Franz, 70.
Marbach, Hofrat, 391.
Marhold, Carl, 130.
Marie, Königin, 219.
Marion, Georg, 188.
Markham Lee, E., 126.
Marschner, Heinrich, 390. 393. 394.
Marsop, Paul, 52. 71. 405.
Marteau, Agnès, 67.
Marteau, Henri, 51. 61. 67. 191. 192. 198. 266. 334. 338.
Marx, A. B., 104.
Mascagni, Pietro, 60.
Mascewski 378.
Massenet, Jules, 265. 332.
Materna, Hedwig, 62.
Mattheson, Johann, 101.
Matyasovich, Victor, 414.
Maurina, Vera, 197.
Mayer-Pirko, Hermann, 186
Mayer-Reinach, Albert, 195. 267.
Mayr, Simon, 259.
Mechetti (Verleger) 122.
Meerlov (Cellist) 189.
Méhul, E. N., 215.
Meier-Wöhrden, M., 339.
Meinck, Ernst, 43.
Meissner, Karl Fr., 87.
Meissner (Militärmusiker) 86.
Melanchthon, Philipp, 91.
Mellot-Joubert (Sängerin) 340.
Mendelssohn, Arnold, 62. 226. 402.
Mendelssohn, Felix, 70. 81. 85. 118. 119. 120. 121. 123. 124. 129. 133. 137. 138. 140. 141. 149. 166. 168. 169. 171. 172. 173. 192. 196. 198 270. 271. 278. 280. 281. 335. 397.
v. Mendelssohn, Robert, 270.
Mendelssohn & Co. 140.
Mendès, Catulle, 332.
Merian-Genast, Marie, 322.
Messchaert, Johannes, 65. 70. 127. 128. 195. 270.
Messager, André, 333.
Mestdagh, Karel, 328.
Metcalfe, Susan, 192.
Metzger-Froitzheim, Ottilie, 70. 194. 267.
Meyer, Alfred, 69.
Meyer, C. F., 252.
Meyer, H., 343.
Meyer (Konversationslexikon) 249.
Meyerbeer, Giacomo, 138. 211. 232. 278. 279. 287. 289. 402.
Michael, Tobias, 326.
Michotte, E., 45.
Mikorey, Franz, 63. 333.
Milliet, Paul, 262.
de Mirecourt, Eugène, 291.
Missa, Edmond, 333.
Mitzler, L. Chr., 101.
Möbius, P. J., 130. 131. 132. 133.
Moers, Andreas, 262. 334.
Moest, Rudolf, 188.
Mohr, Emmy, 62. 64.
Molière 91.
Mone 4.
Monhaupt, F., 65.
Monich, H., 343.
Montez, Lola, 291.
Montillet, M. W., 67.
de Montrichard, A., 340.
Moor, Emanuel, 67.
Moos, Paul, 36ff.
Morales, Olallo, 342.
Mörike, Eduard, 224
Morin 278.
Morino 57.
Morlacchi, Francesco, 28. 30.
Mors, Richard, 50.
Morville 293.
Morzin, Graf, 159.
Moscel 291.
Moscheles, Ignaz, 116. 318.
Mossel, I., 189.
da Motta, José Vianna, 266. 337.
Mottl, Felix, 62. 187. 189. 246. 267. 272. 396.
Mozart, Leopold, 403.
Mozart, Marie Anne, 414.
Mozart, W. A., 27. 38. 58. 59. 61. 64. 65. 70. 86. 91. 116. 131. 133. 138. 147. 160. 161. 164ff (Ein unbekanntes Bild W. A. Ms.). 165. 187. 190. 192. 193. 195. 196. 197. 199. 200. 209. 212. 213. 217. 249. 266. 267. 268. 270. 271. 319. 321. 335. 338. 339. 341. 342. 380. 381. 389. 395ff (Das Musikfest in Salzburg). 403. 414.
Mraczek-Quartett 265.
Muck, Carl, 193. 194. 245. 272. 335. 396.
Mühldorfer, Wilhelm, 59.
Mühlfeld, Richard, 65. 270. 337.
Mühlfeld, Kzm., 62.
Müller, A., 70. 340.
Müller, Paul, 390.
Müller, Wilhelm, 4.
Müller-Osten, Elisabeth, 195.
Müller-Reichel, Therese, 198.
Münch, W., 248.
Münz, Adele, 128.
Münzer, Georg, 72.
Mussorgsky, Modest, 69.
Mysz-Gmeiner, Lula, 65. 338. 341.
Nagel, Willibald, 62.
Napoleon I., Kaiser, 91. 314.
Napoleon III., Kaiser, 311.
Nathalie 286.
Natterer, Josef, 266. 338.
Naumann, Ernst, 185. 338.
Naumann, R., 186.
Naval, Franz, 262.
Neitzel, Otto, 50. 336.
Neubauer, Manó, 177.
Neumann, Angelo, 258. 347. 386.
Newton, Isaac, 92.
Niederführ (Librettist) 262.
Niemann, Albert, 392.
Nicodé, J. L., 340.
Nietzsche, Friedrich, 133. 249.
Noach (Geiger) 189.
Nodnagel, E. O., 272.
Noël, Marcel, 340.
Nohl, Ludwig, 378.
Nolte (Dirigent) 335.
Norsquist, Conrad, 342.
Norman, Ludwig, 342.
Novak, V., 69.
Novalis, Friedrich, 5.
Nugues, Adele, 286.

Digitized by Google

Nussbaum, Joh. Nep., 316. 323. 386.
Obrenovitch, Mme., 314.
Offenbach, Jacques, 292.
aus der Ohe, Adele, 335.
Ohse (Sängerin) 63.
de Oliva, Pepita, 219.
Ondricek, Franz, 336.
Oppel, Richard, 62.
Oratorienverein, Amsterdamer, 339.
Orelio, J. M., 194.
Osterwald (Prediger) 67.
Ott (Dirigent) 341.
Ottenheimer, Paul, 72. 189. 333.
Ottermann, Luise, 338.
d'Oyly Carte Company 195.
Pache, Joseph, 192.
Pacher, Hedwig, 319.
Paër, Ferdinand, 174.
Pahnke, Woldemar, 67.
Palestrina, Pierluigi, 182. 200. 299.
Parker, Horatio, 192.
Parry, Hubert, 197.
Pasdeloup, J. E., 260.
Pasqué, Ernst, 251.
Pasquini, Bernardo, 340.
Patzig, Richard, 188.
Paul, Jean, 89. 112. 129.
Paul, Oskar, 258.
Paumann, Conrad, 176.
Pearle, Aube, 266.
Penable, Jean, 127.
Pentenrieder, F. X., 216.
Perez, J. G., 197.
v. Perfall, Frhr., 308. 309.
Perger, Jodocus, 272.
Perron, Carl, 272.
Perstenfeld, Joh. Ev., 210. 218. 221. 308.
Peters, Guido, 396.
Peterson-Berger, Wilhelm, 342.
Petrarca 92.
Petschnikoff, Alexandre, 70. 199. 268. 396.
Petschnikoff, Lili, 396.
Petzet, Walter, 267.
Pfeiffer, August, 341.
Pfitzner, Hans, 51. 69. 198.
Philharmonisches Orchester, Berliner, 128.
Philipp, John, 139.
Philipp, Robert, 262.
Philippi, Maria, 60. 61. 67. 195.
Piening, Karl, 65. 337.
Pierné, Gabriel, 62. 340.
Pierret, Auguste, 340.
Pierson, H. H., 108.
Pillet, Léon, 19.
Piltzing, A., 86.
Pinks, Emil, 64.
Pitt, William, 92.
Pixis, Joh. Peter, 288.
Plaichinger, Thila, 187.
Plamondon (Tenorist) 340.
v. Plappart, Frhr. August, 185.
Plaschke, R., 343.
Pockh, Hans, 261.
Podbertsky, Theodor, 199.
Poehly 209. 318.
Pöhland, Chr. Fr., 86. 87.
Pohle, Max, 343.
Pohl, Richard, 110. 111. 112. 142. 193.
Pokorny, Hans, 264.
Polak, A. J., 126.
Pollini, Eduard, 385.
Pöpel, Heinr. Ferd., 98.
Popp 402.
Porges, Heinrich, 6.
v. Possart, Ernst Ritter, 187. 198. 343. 379.
Poultier (Sänger) 292.
Powell, Maud, 192.
Praetorius, K. Fr., 86. 87. 98.
Preitz, Franz, 333.
Press, Josef, 197.
Press, Michael, 197.
Prieger, Erich, 111. 250. 251.
Prill, Paul, 59. 69.
Prinzhofer 344.
Prochaska, Karl, 248.
Prölss, Robert, 17. 18. 19. 154. 235.
Prüfer, Philipp, 186.
Puccini, Giacomo, 262.
Pugnani, Gaetano, 192.
Pugno, Raoul, 192. 265. 335.
Purcell, Henry, 342.
Puschman, Adam, 32.
Quantz, J. J., 402.
Rachel 280.
Racine 91.
v. Radwan, August, 340.
Rafael 91.
Rahn, Clara, 65.
Ramrath, Konrad, 251.
Randolph, Harold, 192.
Rastrelli, Joseph, 22.
Rauchenecker, Georg, 260. 261.
Ravel, Maurice, 340.
Rebner, A., 268.
Reger, Max, 64. 65. 69. 105. 196. 265. 335. 338.
Reichardt, Joh. Fr., 104.
Reimer, G., 248.
Reimers, Paul, 62. 195. 196. 267. 270.
Reinecke, Carl, 68. 176. 195. 197. 378. 384.
Reinhard 91.
Reisenauer, Alfred, 191. 335.
Reissiger, K. G., 19. 21. 22. 30. 115. 147. 148. 153. 155.
Rellstab, L., 100. 117. 142.
Rembrandt (Bild) 415.
van Rennes, Katharina, 64.
Renz, Willy, 275.
Rettensteiner (Pfarrer) 163.
Reubke, Otto, 65.
Reuss-Belce, Luise, 247. 262.
Rheinberger, Anton, 210. 211. 308.
Rheinberger, David, 210. 308. 313. 314. 315. 316. 317.
Rheinberger, Egon, 389.
Rheinberger, Elisabet, 208. 210. 213. 217. 218. 312.
Rheinberger, Franziska, 206. 208. 316. 317. 318. 320. 321. 344. 377. 378. 379. 380. 381. 382. 383. 384. 386. 387.
Rheinberger, Hans, 310.
Rheinberger, Johanna, 208. 210.
Rheinberger, Josepha, 210.
Rheinberger, Josef, 203 ff (Aus J. Rh.'s Leben und Schaffen I). 272 (Bilder). 308 ff (Aus J. Rh.'s Leben und Schaffen II). 344 (Bilder). 376 ff (Aus J. Rh.'s Leben und Schaffen Schluss).
Rheinberger, Maly, 210. 217. 218. 219. 310. 312. 313.
Rheinberger, Olga, 388.
Rheinberger, Peter, 208. 209. 210. 213. 216. 218. 221. 313. 315. 317.
Richard, Hans, 266.
Richter, E. F., 382.
Richter, Hans, 66. 197. 247. 272.
Richter, Karl Ernst, 84. 85.
Rider-Kelsey, Corinne, 337.
Riedel, Karl, 322.
Rieffel, Amalie, 142 (Bild).
Rieffel, W. H., 134. 142.
Riehl, W. H., 310. 319. 323.
Riemann, Hugo, 397. 398.
Ries v. Trzaska, Adele, 62.
Ries & Erler 223.
Riess, F., 115.
Rimski-Korssakow, Nikolai, 343.
Risler, Edouard, 64. 340.
Ritter, Frau, 10.
Rochlitz, Friedrich, 100. 103. 104.
Röckel, August, 28. 147. 148. 150. 151.
Rockstro, W. S., 114.
Rode, M., 340.
Rodenberg, Julius, 349.
Rodrigues, Olinde, 285.
v. Roerdanz, Katie, 268.
Rohde, Erwin, 3.
Rollett, H., 166.
Römer, Hugo, 62.
van Roos 389.
van Rooy, Anton, 272.
Rosé-Quartett 69.
Rosenmeyer, H., 63. 64.
Rosenmüller, Johann, 325.
Rossini, Gioachino, 44. 45. 115. 293. 310.

Rothe, Heinrich, 98.
Rother (Pianist) 62.
Röthlisberger, Edmund, 67.
Rothschild 285. 292. 294.
Rousseau, J. J., 91.
Rubinstein, Anton, 199. 260. 268. 321. 335. 378.
Rubinstein, Arthur, 192.
Rubinstein, Joseph, 394.
Rubinstein, Nicolai, 260.
Rückbeil-Hiller, Emma, 65. 190.
Rückert, Friedrich, 108. 124. 126. 127.
Rüdel, Hugo, 245.
Rudolph (Sänger) 64.
Ruegger, Elsa, 335.
Rünzler, E., 248.
Rüsche-Endorf, Cäcilie, 247.
Rust, F. W., 413.
Saar, L. V., 185. 192.
Sachs, Hans, 14. 31 ff (H. S. als Musiker).
Safonoff, W. J., 332.
Sahla, Richard, 64. 343.
Saint-Etiénne, Sylvain, 277 ff. 280. 284 ff.
Saint-Saëns, Camille, 128. 260. 265. 271. 332. 333. 335. 340. 342. 343. 396.
Saint-Simon, Graf Claude, 276.
Salis-Solio (General) 212.
Salomon, Joh. Peter, 160.
Samara, Spiro, 262 („La Biondinetta", Uraufführung in Deutschland). 334.
Samaroff, Olga, 335.
Samazeuilh, Gustave, 340.
Sandberger, Adolf, 176. 203. 204.
Sanoschkar, B., 58.
Sandreuter, Em., 67.
Sarau, A., 382.
Saur, Chr., 400.
Saussure 91.
Scaria, Emil, 200 (Bild).
Scarlatti, Domenico, 197.
v. Schack, Graf, 379.
Schäfer, Anna, 271.
Schäffer, Edmund, 67. 199.
Schafhäutl, K. F. E., 205. 212. 213. 214. 215. 217. 219. 220. 221. 308. 309. 311. 317. 318. 344 (Bild). 380. 381. 387.
Schaper, Gustav, 186.
Schaper, Rudolf, 185.
Scharwenka, Xaver, 195. 267.
Schattschneider 335.
Schauer-Bergmann, Martha, 70.
Scheel, Fritz, 192.
Schefter (Dirigent) 341.
Scheibe, Joh. Rud., 101.
Scheidemantel, Carl, 338. 342.
Scheidt, Samuel, 325.
Scheil, Henriette, 65.
Scheniawsky (General) 260.
Schetky, J. G. C., 401.
Scheurleer, D. F., 175.
Schiedermair, Ludwig, 259.
Schiller, Friedrich, 46. 47. 88. 91. 225.
Schillings, Max, 198. 334. 342.
Schladebach, Dr., 147.
Schlegel, Elias, 101.
v. Schlegel, Fr., 85. 96.
Schlemüller, Hugo, 266. 338.
Schlitzer, Hans, 188.
Schmedes, Erik, 272.
Schmid, H., 338.
Schmid, Otto, 200. 405.
Schmid-Lindner, August, 64.
Schmidt, Felix, 63.
Schmidt, Gustav, 390.
Schmidt, K., 340.
Schmidt, Louise, 268.
Schmidt, Kpm., 342.
Schmitt, Jacob, 142.
Schmitt, J., 341.
Schmole, Georg, 261.
Schnabel, Artur, 269. 270. 338.
Schnabel-Behr, Therese, 62. 196. 267. 269.
Schneevoigt, Georg, 58. 63. 190. 193. 267.
Schnorr v. Carolsfeld, Ludwig, 71.
Schoell, Hedwig, 114.
Scholz, Richard, 404.
Schopenhauer, Arthur, 8. 9. 381.
Schörry (Dirigent) 341.
Schraderscher a cappella-Chor 62.
Schreyer, Johannes, 397. 398.
Schröder (Militärmusiker) 86.
Schröder-Devrient, Wilhelmine, 18. 19. 21. 26. 29. 261.
Schröter (Kupferstecher) 200.
Schubert, Franz, 65. 66. 69. 105. 117. 133. 159. 175. 191. 195. 266. 270. 322. 334. 340. 364. 403. 414.
v. Schubert 298.
Schulze 88.
Schumann, August, 84. 99.
Schumann, Clara, 113 ff (Cl. Wieck-Sch. als Komponistin I.) 127. 128. 129. 135. 136. 137. 138. 139 (Bilder). 140. 141. 166 ff (Cl. Wieck-Sch. als Komponistin, Schluss). 200 (Bild). 339.
Schumann, Elise, 139.
Schumann, Christiane, 85.
Schumann, Emil, 139.
Schumann, Eugenie, 139.
Schumann, Felix, 139. 140 (Bild).
Schumann, Ferdinand, 139. 140 (Bild).
Schumann, Georg, 194. 199. 338. 343.
Schumann, Julie, 139.
Schumann, Ludwig, 139. 140 (Bild).
Schumann, Marie, 139.
Schumann, Robert, 59. 60. 61. 64. 70. 75 ff (R. Sch.). 83 ff (Aus R. Sch's. Schulzeit). 100 ff (R. Sch. als Musikschriftsteller). 107 ff (Ein ungedruckter Kanon für vier Männerstimmen und sechs ungedr. musikal. Haus- u. Lebensregeln von R. Sch.). 110 ff (Ein ungedr. Brief von R. Sch.). 114. 117. 118. 119. 120. 121. 122. 123. 124. 125. 126. 127 ff (Das Sch.-Fest in Bonn). 130 ff (Über R. Sch's. Krankheit). 134. 135. 137. 138. 139 (Bilder). 140. 141. 142. 166. 167. 169. 170. 171. 172. 173. 193. 196. 198. 199. 200. 249. 259. 266. 270. 271. 335. 337. 340. 341. 342. 403.
Schumann-Heink, Ernestine, 247. 272.
Schümann 271.
Schünemann, Else, 196. 197.
Schunke, Ludwig, 86. 140.
Schuré, Edouard, 249.
Schuster, Margarete, 343.
Schütz, Hans, 272.
Schütz, Heinrich, 226. 267. 326.
Schützendorf 340.
Schwartz, Josef, 271.
v. Schwarzenberg, Fürst, 212.
Schwickerath, Eberhard, 60. 61.
v. Schwind, Moriz, 214. 323. 379.
Schytte, Ludwig, 266.
Scott, Walter, 92.
Scribe 281. 282. 291.
Sehring, Bernhard, 193.
Seidel 309.
Seidl, Anton, 258. 392.
Seiffart 57.
Sembrich, Marcella, 335.
Semper, Gottfried, 343.
Sengern, Leonore, 188.
Senius, Felix, 128. 194. 265.
Seret, Maria, 267.
Settekorn, Julius, 62.
Shakespeare, William, 66. 92. 200. 350. 352.
Sibelius, Jan, 266. 343.
Sibor, Pf. 260.
Siebeck, K. Chr. H., 84. 86.
Siecke 57.
Siegel, C. F. W., 71. 350.
Siegel, Rudolf, 50.
Sigismund, Erzbischof, 160.
Simrock, Karl, 4. 5.
Sinding, Christian, 178. 192. 252. 334.
Sinigaglia, Leone, 335.
Sistermans, Anton, 265.

Digitized by Google

Sitt, Hans, 343.
Sitt, Frl., 343.
Sjögren, Emil, 341.
Slezak, Leo, 64. 187. 188.
Smetana, Friedrich, 69. 334. 343.
Södermann, August, 342.
Sohn 139.
Sol, Jan, 190.
Solbrig, G. H., 87. 98.
Sommer, Friedrich, 186.
Sommer, Hans, 51.
Sonderburg, Hans, 196.
Sondra, Olga, 262.
Sonneck, O. G., 400. 401.
Sonnenberg 88.
Sontag, Henriette, 344.
Soomer, Walter, 188. 247.
Soudant-Quartett 340.
Speck v. Sternburg, Baron, 392.
Spencer, Janet, 337.
Spengel, Julius, 198.
Sperling, C. F., 142.
Sperling, E., 142.
Spicker, M., 62.
Spitta, Philipp, 103.
Spitteler, Carl, 67.
Spohr, Ludwig, 63. 115. 343. 390. 403.
Stadtegger, Julie, 188.
Staegemann, Helene, 62. 69. 343.
Stanford, Ch. V., 342.
Stapelfeldt, Martha, 190. 194. 343.
Stassen, Franz, 42. 71.
Stavenhagen, Bernhard, 268. 270.
Stebel, Paula, 70.
Steen, Jan, 416 (Bild).
Stein, Fritz, 414.
v. Stein, Heinrich, 356.
Stein (Dirigent) 335.
Stein (Sänger) 63.
Steinbach, Emil, 199.
Steinbach, Fritz, 187. 270.
Steingräber, Alla, 63.
Stender-Stefani, Alfred, 259.
Stenhammar, Wilhelm, 341. 342.
Stephani, Hermann, 185.
Stern, Eugen, 59.
Sternfeld, Richard, 42.
Stichart, Franz O., 98.
Stieler, Karl, 323.
Stock, Friedrich, 266.
Stockhausen, Julius, 259.
Stolberg 88.
Stolzenberg, Georg, 403.
Storck, Karl, 402.
Strathmann, Friedrich, 64.
Straube, Karl, 196. 197.
Strauss, Joseph, 291.
Strauss, Richard, 63. 65. 69. 105. 188. 189. 191. 193. 195. 196. 197. 198. 263. 265. 266. 268. 270. 335. 337. 396. 403.
Streicher, Theodor, 69.
Streichquartett, Basler, 67. 199.
Streichquartett, Böhmisches, 61.
Streichquartett, Brüsseler, 61. 190. 267.
Streichquartett, Darmstädter, 62.
Streichquartett, Hamburger, 196.
Streichquartett, Jenaisches, 338. 339.
Streichquartett, Petersburger, 338.
Streichquartett, Weimarer, 64.
Strindberg, August, 47.
Strube 334.
Stuart, Beatrice, 195.
Stuart-Willfort 340.
Stubenrauch, Carlotta, 342.
van der Stucken, Frank, 266. 336. 337.
Sucher, Joseph, 385.
Sullivan, Arthur, 195.
Sully 91.
Suquet 278. 284. 288.
Suter, Hermann, 259.
Svärdström, Valborg, 198.
Svendsen, Johan, 340.
Swolfs (Sänger) 190.
Tacitus 348.
Taffanel, C. P., 59. 332.
Tagliaferro, Magdalena, 271.
Tamisier 292.
Tasso 92.
Tausig, Carl, 321.
Taussig (Antiquariat) 165.
Taxis, Fürstin, 310.
Tell, Wilhelm, 92.
Terborch, Gerard, 415 (Bild).
Terschak, Adolf, 402.
Thalberg, Sigismund, 116. 124. 137.
Themistocles 90.
Therese, Königin, 211.
Thibeau de Chanvallon 370.
Thoma, Hans, 42. 72.
Thomas, Theodor, 336. 337.
Thomson 141.
Tichatschek, Joseph, 18.
Tieck, Ludwig, 357.
Tinel, Edgar, 61.
Tirindelli, P., 265.
Tittmann, J. A. H., 97.
Thuille, Ludwig, 198. 204.
Togni, Felice, 404.
Tonkünstlerfest, Schweizerisches, 66 ff (VII. Sch. T.).
Töpfer (Kammermusikus) 57.
Töpken, Theodor, 141 (Bild).
Tower, John, 259.
Trautmann, Franz, 317.
Trautmann, G., 268.
Treichler, Willy, 67. 199.
Trio, Frankfurter, 266.
Trio, Giessener, 268.
Trio, Holländisches, 195. 336.
Trio, Meininger, 337.
Trio, Russisches, 197.
Troupenas (Verlag) 292.
v. Trzaska, Wanda, 336.
Tschaikowsky, Peter J., 63. 64. 191. 196. 197. 199. 260. 335. 336. 337. 343.
Turenne 91.
v. Türheim, Ulrich, 4.
Uhland, Ludwig, 394.
Uhlig, Oskar, 64.
Uhlig, Theodor, 9. 237. 238.
Urius, Jacques, 188.
Valentin, Karl, 342.
Veltheim 380.
Verdi, Giuseppe, 265.
Verhey, F. H. H., 70.
Verhulst, J. J. H., 139. 141.
Verlaine, Paul, 177.
Vermeer van Delft, Jan, 415 (Bild).
Viardot-Garcia, Pauline, 344.
Vidal, Paul, 59.
Vienille (Bassist) 264.
Vieuxtemps, Henri, 335.
Vieweg, Chr. Fr., 248.
Vitali, G. B., 64.
Vogl, Heinrich, 71 (Bild). 393.
Vogl, N., 357.
Vogl, Therese, 71 (Bild).
Vogler, Abt, 212. 318. 344.
Vogler, Carl, 67.
Voigt, Carl, 141.
Voigt, Henriette, 141 (Bild).
Voigt (Organist) 196.
H. Voit & Söhne 338.
Vokalquartett, Basler, 67.
Vokalquartett, Berliner, 270. 338.
Vokalquartett, Frankfurter, 268.
Volbach, Fritz, 65. 66. 199.
Völke, Karoline, 184.
Volkmann, Robert, 63. 343.
Volkner, Robert, 188.
Vollhardt, R., 342. 343.
Voltaire 91.
Vollerthun, Georg, 251. 252.
Voss, Otto, 70. 340.
Vuillermoz, Emile, 127.
Wad, Emmanuel, 192.
Wadéré, Prof., 344.
Wage, L., 142.
Wagenseil, Joh. Chr., 31.
Wagner, Hans, 184.
Wagner, Johanna, 157.
Wagner, Joh. G., 413.
Wagner, Klara, 9. 10.
Wagner, Minna, 44.
Wagner, Richard, 3 ff (Zur Entstehung von R.W.'s „Tristan"). 17 ff (R. W.'s Briefe an Frhr. v. Lüttichau 1.). 31. 32. 35. 36 ff (Neue W.-Literatur). 48. 58. 62. 63. 65. 69. 71 u. 72

Digitized by Google

(Bilder). 76. 77. 105. 110. 111. 131. 138. 147 ff (R. W.'s Briefe an Frhr. von Lüttichau II.). 174. 187. 192. 196. 198. 199. 204. 229. 231 ff (R. W.'s Briefe an Frhr. v. Lüttichau, Schluss). 244 ff (Bayreuth 1906). 249. 252. 258. 261. 267. 268. 269. 271. 313. 321. 322. 337. 341. 342. 343. 356. 377. 378. 381. 390 ff. 391. 402. 403. 414.
Richard Wagner-Verein (Darmstadt) 63.
Wagner, Siegfried, 71. 189. 245. 272. 399. 400.
Wagenaar, Johann, 190.
v. Waldersee, Paul Graf, 186. 200 (Bild).
Waldstein, Graf, 379.
Walker, Edith, 193. 194.
Walter, Bruno, 51.
Walter, Eugen, 339. 341.
Walter, Georg, 64.
Walter, Josef, 261.
Walter, O. H., 98.
Wanka, Wenzel, 165.
Wanner, Prof., 211.
Warnke, Heinrich, 195. 335.
Wartel, P. F., 292.
v. Wasielewski, Joseph, 98. 134.
Wassmann 404.
Weber, Carl Maria v., 26. 30. 36. 86. 87. 116. 118. 149. 174. 191. 209. 266. 267. 335. 337. 390. 393. 394. 403.
v. Weber, Caroline, 30.
Weber, F. D., 27.
Weber, Gottfried, 136.
Weber, Miroslaw, 62.
Weber, Wilhelm, 66.
Webber (Komponist) 334.
Wedekind, Erika, 268.
Wegmann, Friedrich, 62.
Weidig, Adolf, 178.
Weidmannsche Buchhandlung 248.
Weidt, Lucie, 187.
Weill, Georges, 277.
Weimar, Wilhelm, 42.
Weingartner, Felix, 60. 61. 69. 189. 190. 199. 264. 265. 271. 339.
Weiske, Victor, 98.
Weismann, Julius, 252.
Weinlig, Theodor, 115.
Welcker, Felix, 190.
Wellmann, Willi, 335.
v. Weinzierl, Max, 58.
v. Welz, Eduard Ritter, 414.
Wendel, Bernhard, 58.
Wenzel 135.
Werner-Jenzen (Sängerin) 62.
Wesendonk, Mathilde, 4. 9. 10. 11. 12. 13. 15. 41. 44. 246.
Wesendonk, Otto, 44.
v. Wessel 260.
Wessely 57.
White, George L., 374.
Widen, Else, 199.
Widor, Ch. M., 333.
Wieck, Friedrich, 115. 117. 118. 134.
Wieck, Marie, 339.
Wiedebein, Gottlieb, 140 (Bild).
Wieland, Chr. M., 91.
Wigand, Georg, 42.
Wiklund, Adolf, 342.
Wilde, Oscar, 188. 189.
Wilhelm I., Kaiser, 393.
Wille, O. K., 271.
Wilms, Jan Willem, 87.
Winckelmann 101.
Winderstein, Hans, 64.
Winding, August, 385.
Windisch, Prof., 348.
Windscheid 323.
Winkler, Theodor, 19. 20. 21.
Winter, F., 197.
Winternitz, Felix, 334.
Witherspoon, Herbert, 337.
Witt, Friedrich, 103.
Witte, G. H., 51.
Wittich, Marie, 246. 272 (Bild).
Wittwer, Emil, 67. 199.
Wohlgemuth, Gustav, 59.
Wolf, Hugo, 61. 64. 69. 133. 194. 198. 222. 224. 335.
Wolf, Wilhelm, 269.
Wolff, Hans, 262.
Wolfinger (Pfarrer) 210. 217.
Wolfram v. Eschenbach, 3. 4.
Wolf-Ferrari, Ermanno, 63. 268. 269.
v. Wolzogen, Frhr. Hans, 46. 72.
v. Wolzogen, Freifrau Elsa Laura, 69.
Wood, Henry, 197.
Wormser, André, 332.
Woyrsch, Felix, 269.
Wüllner, Franz, 387.
Wüllner, Ludwig, 62. 69. 229.
Wurfschmidt, W., 65.
Würker, A. G., 85.
Wurm, Mary, 63.
Würthele, Adam, 264.
Wüst (Sängerin) 29.
v. Wymétal, Wilhelm, 263.
Ysaye, Eugène, 62. 193.
Ysaye, Théo, 193.
Zajic, Florian, 198.
v. Zajic, Ivan, 62.
Zapf 322.
Zeischka, Franz, 69.
Zemanek, Dr., 69.
v. Zemlinski, Alexander, 186.
Zilcher, Hermann, 268.
Zimmer, Friedrich, 226.
Zingarelli, N. A., 197.
Zöllner, Heinrich, 51. 62.
Zopff, Hermann, 225.
Zschorlich, Paul, 176.
Zumpe, Herman, 392.
Zuschneid, K., 64.

REGISTER DER BESPROCHENEN BÜCHER

d'Albert, Marguerite: Robert Schumann, son œuvre pour piano. 136.
Braune, Hugo L.: Richard Wagners Bühnenwerke in Bildern dargestellt. 41.
Bukofzer, Max: Was ist Tonansatz? 324.
Caland, Elisabeth: Die Ausnutzung der Kraftquellen beim Klavierspiel, physiologisch-anatomische Betrachtungen. 324.
Chop, Max: Richard Wagners „Tristan und Isolde". 41.
Ellis, W. Ashton: Richard Wagner to Mathilde Wesendonk. 44.
Finck, Henry T.: Wagner und seine Werke. 40.
Fricke, Richard: Bayreuth vor dreissig Jahren. 45.
Glasenapp, C. Fr: Siegfried Wagner. 399.
Hoffmann, E. T. A.: Sämtliche Werke. 174.
Imbert, Hugues: Johannes Brahms. 249.
Kerst, Friedrich: Schumann-Brevier. 134.
Küffner, Karl: Die Musik in ihrer Bedeutung und Stellung an den Mittelschulen. 248.
Leighton Cleather, Alice and Grump, Basil: Tristan and Isolde. 44.
Litzmann, Berthold: Clara Schumann. II. Band. 137.
Meinck, Ernst: Friedrich Hebbels

Digitized by Google

und Richard Wagners Nibelungen-Trilogieen. 43.
Meyers Grosses Konversationslexikon. 6. Aufl. Bd. XII. 249.
Michotte, E.: Souvenirs personnels. La visite de R. Wagner à Rossini. 44.
Moos, Paul: Richard Wagner als Ästhetiker. 36.
Scheurleer, D. F.: Portretten van Mozart. 175.
Schreyer, Johannes: Harmonielehre. 397.
Sonneck, O. G.: Francis Hopkinson and James Lyon. 400.
Sternfeld, Richard: Richard Wagner und die Bayreuther Bühnenfestspiele. 42.
Storck, Karl: Geschichte der Musik. IV. Abteilung. 402.
Ein Blick in die Geisteswerkstatt Richard Wagners. 42.
v. Wolzogen, Hans: Richard Wagner. 46.

REGISTER DER BESPROCHENEN MUSIKALIEN

van Beethoven, Ludwig: Leonore. 250.
Breitkopf & Härtels Hausmusik, Orchesterwerke für Klavier oder Klavier und Harmonium. Streichquintett und Flöte. 404.
Denkmäler deutscher Tonkunst. 1. Folge. 19. Bd. Arien von Adam Krieger. 325.
Denkmäler deutscher Tonkunst. 2. Folge. Denkmäler deutscher Tonkunst in Bayern. Werke Hans Leo Hasslers. 2. Teil. 176.
Dresden, Sem: Sechs Lieder. 178.
Fanzler, Ludwig: 20 Lieder. — Russische Suite für Pianoforte. 178.
Gottlieb-Noren, H.: op. 24. Drei Gesänge. 178.
Groditz, Carl: Acht Lieder. 178.
Hermann, Robert: op. 13. Sonate für Violine und Pianoforte. 177.
Horwitz, Rudolf: op. 1. Sechs Lieder. 328.
v. d. Hoya, Amadeo: Die Grundlagen der Technik des Violinspiels. 2. Teil. II. Abteilung. 404.
Kämpf, Karl: op. 26. Zwei Melodieen für Streichorchester. — op. 27. Hiawatha, Suite für grosses Orchester. 327.
Krüger, Carl: Suite für Flöte und Klavier. 177.
Laska, Gustav: Kontrabass-Schule. 403.
Locatelli, Pietro: L'art du Violon. 403.
Markees, C.: Beiträge zu täglichen technischen Studien für Violine. 403.
Mayerhoff, Franz: op. 24. Lenzfahrt. 175.
Melcer, Henryk: I. Concerto pour Piano et orchestre. 327.
Mikorey, Franz: Klavierkonzert in A-dur mit Orchester. 327.
Mestdagh, Karel: Lieder und Gesänge. 328.
Neubauer, Manó: op. 8. Fünf Lieder. — op. 9. Aus alten japanischen Frühlingsliedern. 177.
Nielsen, Arnold: op. 3. Kaerlighed. Sieben Gesänge. 328.
van Oosterzee, Cornélie: op. 54. Chansons sentimentales. — op. 59. Zwei Lieder für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. 328.
Orchesterstudien für 1. Violine. — Orchesterstudien für Viola. — Orchesterstudien aus Wagnerschen Werken. 405.
Pietzsch, Hermann: Neue grosse theoretisch-praktische Schule für Cornet à pistons. 403.
Polo, Enrico: Esercizi per Violino. 404.
Reinecke, Carl: op. 273. Der Geiger zu Gmünd. 175.
Ritter, Hermann: Viola-Schule. — Miszellen für Altviola und Pianoforte. 403.
Schmid, Otto: Musik am Sächsischen Hofe. Bd. 7 und 8. 405.
Scholz, Richard: op. 18. Dynamische Studien für Violine. 404.
Sinding, Christian: Alte Weisen. 178.
— Gesänge. — Vier alte dänische Lieder. 252.
Sjögren, Emil: op. 44. Sonate für Pianoforte. 326.
Smulders, Carl: Lieder. 177.
Solobuch für Flöte. — Solobuch für Klarinette. 402.
Stanford, C. V.: op. 74. Violinkonzert. 176.
Stojanovits, Peter: op. 1. Violinkonzert. 176.
Togni, Felice: Die Ausbildung der linken Hand. 404.
Vollerthun, Georg: Gesänge. 251.
Wallner, Léopold: Sonate romantique. 326.
Weidig, Adolf: op. 31. The Buccaneer. 178.
Weismann, Julius: op. 15. Drei Gedichte. 252.

REGISTER DER BESPROCHENEN ZEITSCHRIFTEN- UND ZEITUNGSAUFSÄTZE

Abert, Hermann: Robert Schumann und die Gegenwart. 408.
Academy (London): Vienna Philharmonic Society. 254.
Alexejew, P. S.: Mozarts Flötenkompositionen. 330.
Altmann, Gustav: Zum Gedächtnis Schumanns. 411.
Amsinck, Susanne: Fortschritte auf dem Gebiete des Musikdiktats. 54.
Andersen, A. C.: Kobenhavns Organistkole. 256.
Andersson, Otto: Sängen i skolan. 329.
— Inhemska musiks träfvanden i äldre tider. 329.
Añón, Francisco López: La música árabe y su influencia en la música española. 256.
Antcliffe, Herbert: Die Kammermusik von Johannes Brahms. 254.
— Whistler and modern Music. 329.
Arend, Max: Die Aufgabe der musikalischen Kritik unserer Zeit Gluck gegenüber. 53.
— Der Kölner Männergesangverein in Leipzig. 330.
Ars et Labor (Mailand): Giuseppe Verdi. 256.
Aussaresses, François: Critique et Méthode. 255.

Digitized by Google

Bachmann, Heinrich: Robert Schumann. 411.
Bachrich, Sigismund: Erinnerungen eines Musikers. 55.
Barrada, Salvador: La inspiratión musical. 256.
Batka, Richard: Insekten als Musiker. 55.
— Wagnerianer einst und jetzt. 55.
— Robert Schumann in Böhmen. 179.
— Dreissig Jahre Bayreuth. 330.
— Richard Wagner in Teplitz. 330.
— Schumanns Wirken und Wesen. 406.
Benedict, Siegmund: Das Geheimnis von Bayreuth. 330.
Beutter, Pfarrer: Das Chorbuch. 55.
Birnbaum, Alexander: Robert Schumann als Kritiker. 408.
Bolza, Giorgio: Il primo pianoforte dei Giuditta Pasta. 256.
Bonner Zeitung: Ungedruckte Briefe Robert Schumanns 179.
Bonyer, Raymond: Felix Weingartner. 255.
Bühne und Sport: Robert Schumann und das Theater. 409
Bundi, G: Liszts „Tell-Kapelle". 329.
Calvocoressi, M. D.: A few remarks, on modern French pianoforte music. 254.
Challier, Ernst: Heinrich Heine, der Lieblingsdichter der deutschen Komponisten. 53.
Chevillard, Camille: Robert Schumann. 407.
Colles, H. C.: Grieg's piano music. 254.
— A sidelight upon Wagner. 254.
Combarieu, Jules: Saint-Saëns. 256.
Comee, Fred. R.: The Mission of music. 253.
Corver, W. J.: Parsifal. 256.
Crotched, Dotted: St. Johns College in Oxford. 255.
— Canterbury Cathedral. 255.
Cserna, Andor: Carl Goldmark. 329.
Debay, Victor: Le songe de Gérontius d'Edward Elgar. 255.
Delfico, Melchiorre: Verdi-Karikaturen. 256.
Dent, Edward J.: The earliest string quartets. 254.
Desclaux, Pierre: Berlioz en Angleterre. 255.
Deutsch, Otto Erich: Schuberts Totenehren 54.
— Anselm Hüttenbrenners Erinnerungen an Schubert. 180.
Deutsche Tageszeitung: Robert Schumann. 409.
Drömann, Chr.: Was kann von seiten des Kantors und Organisten geschehen zur Hebung unseres kirchlichen Gemeindegesanges? 330.
Droste, Carlos: Robert Schumann. 410.
Dubitzky, Franz: Wilhelm Tappert. 53.
— Wie erhalten wir ein lichteres Notenbild? 54. 330.
Ecorcheville, Jules: Corneille et la musique 255.
Effenberger, Hans: Prager Musikverhältnisse. 181.
Elson, Arthur: Music in Denmark and Switzerland. 253.
— The Netherlands. 253.
Erler, Hermann: Schumann und die Gründung der „Neuen Zeitschrift für Musik". 409.
Fischer, Cyriak: Der Meister der Geige. 180. 330.
— Der Meister der deutschen Romantik. 410.
de Flandreysy, Jeanne: Les lithographies musicales de Fantin-Latour. 256.
Flodin, Karl: Martin Wegelius. 329.
Fockema-Andreae, J. P.: De herziening der wet van de maatschappij tot bevordering der toonkunst. 256.
Frans, D. C.: Aanmoediging der Tooneelmaatschappijen. 256
Freimark, Hans: Hausmusik vor 300 Jahren. — Das Harmonium auf der Berliner Musik-Fachausstellung 1906. 330.
Gates, Francis: San Francisco and its music. 253.
Gauthier-Villars, Henry: Sur les Lieder de Schumann. 407.
Gehrmann, Hermann: Robert Schumann. 410.
Gilman, Lawrence: A discussion with Vincent d'Indy. 253.
Glasenapp, C. Fr.: Bayreuth im Jahre 1875. 330.
Gräflinger, Franz: 42. Tonkünstlerfest in Essen. 330.
Hammer, Heinrich: Das 42. Tonkünstlerfest des Allg. Deutschen Musikvereins. 329.
Hansen, Carl: Halfdan Kjerulf, the pioneer of Norwegian music. 253.
— H. D.: Revision af Lovene. 256.
Hantich, H.: Músicos contemporáneos. 256.
Harder, Knud: Musiklif i Köpenhamn. 329.
Harrison, Bertha: Musical prodigies. 255.
v. Hausegger, Sigmund: Gedanken zur Besetzung klassischer Orchesterwerke. 330.
Haydn, J.: Mozarts erste Liebe. 54.
v. d. Heyde, Colma: Eine Jugendfreundschaft Clara Schumanns. 406.
Hoffmann, Bernhard: Die Waldvögel-Motive in Wagners „Siegfried". 53.
Holländer, Alexis: Über den Gesangunterricht an höheren Mädchenschulen. 53.
d'Indy, Vincent: El oratorio moderno. 256.
Jaques-Dalcroze, Emil: Le piano et l'éducation musicale. 255.
Jewett, A. D.: The fundamental principles of piano technique. 253.
Jungbauer, Gustav: Das Bauernsepp'n-Lied. 54.
Kalbeck, Max: Robert Schumann und Wien. 411.
Karlyle, Charles: Die Saison in Covent Garden. 330.
— Manuel Garcia. 330.
Keeton, A. E.: Mendelssohn. 254.
Kerst, Friedrich: Schumanns Verhältnis zu Mozart. 407.
Kienzl, Wilhelm: Über das Malerische im musikalischen Drama. 55.
Kipper, Hermann: Robert Schumanns Krankheit und Tod. 411.
— Robert Schumann als Musiker. 411.
Kleefeld, Wilhelm: Die Münchner Vorläuferin der Bayreuther Stilbildungsschule. 54.
Kloss, Erich: Briefe an Richard Wagner. 54.
— Bayreuth 1906. 330.
— Drei Jahrzehnte Bayreuther Festspiele. 330.
Knosp, Gaston: Pariser Kapellmeister. 181.
Koczirz, Adolf: Bemerkungen zur Gittaristik. 329.
Kohut, Adolph: Robert Schumann und die Frauen. 410.
Kölnische Zeitung: Robert Schumann. 411.
v. Komorzynski, Egon: Der „Freischütz" und das ältere deutsche Singspiel. 181.

Digitized by Google

— Robert Schumann und die Romantik. 406.
— Schumann und E. T. A. Hoffmann. 409.
Korngold, Julius: Robert Schumann. 410.
Krause, Emil: Ein 75jähriger Geburtstag. 180.
— Zu Robert Schumanns 50jährigem Gedenktage. 411.
Krebs, Carl: Robert Schumann. 400.
Krtsmáry, Anton: Gustav Schoenaich. 53.
Kruse, Georg R.: Aus Otto Nicolais letztem Tagebuche. 54.
Küffner, Karl: Zur Lage des Gesangunterrichts in Bayern. 330.
Kürnberger, Ferdinand: Ein unveröffentlichtes Manfred-Gedicht zu Robert Schumanns Musik. 407.
Lange, Fritz: Der Bruder Joseph Haydns. 330.
— Robert Schumann in Wien. 411.
Lederer, Victor: Maifestspiele im alten Bardenland. 181.
— Flamin, der letzte Davidsbündler. 330.
Leichtentritt, Hugo: Aufführungen älterer Musik in Berlin. 329.
Leipziger Neueste Nachrichten: Seine Clara. 407.
Louis, Rudolf: Robert Schumann. 411.
Lucifer (Antwerpen): De Ned. Opera Tijdelijk in eere hersteld. 256.
v. Lüpke, G.: Hausmusik von Max Reger. 181.
— Schumann und die Programmusik. 406.
Mauclair, Camille: La musique de piano de Maurice Ravel. 256.
— L'applaudissement au concert. 256.
— La religion de la Orquesta. 256.
Monthly musical Record: The Spanish music. 254.
— Norwegian Music. 254.
The Musical Times: Private musical collections. 255.
The Musician (Boston): John Knowles Paine. 254.
Montfort, Robert: La Mélodie. 255.
Müller, Erich: Charles Adolphe Adam. 54.
— Am Grabe Robert Schumanns. 411.
Müller-Hartmann: Robert Schumann 411.
Nef, Karl: Robert Schumann und das Chorlied. 407.
Neitzel, Otto: Das 42. Tonkünstlerfest des Allgemeinen deutschen Musikvereins in Essen. 330.
Nelle, D.: Klippen im Fahrwasser des Gemeindegesanges. 55.
Nervander, E.: Finska teaterns grundläggare Kaarlo Bergbom. 329.
Newman, Ernest: Edward Elgar. 253.
Nolthenius, Hugo: „Im grossen Schweigen" von A. Diepenbrock. 256.
Nordd. Allgem. Zeitung: Die bürgerliche Oper. 55.
Paul, Ernst: Ästhetische Erziehung durch Schulgesang. 53.
Pedersen, Kr.: Kirkesangens Ledere og Kirkesangen. 256.
Prinz, E.: Geistige Beherrschung der Tonvorstellungen. 330.
Procházka, Rudolph: Charakterbilder aus dem älteren Musik-Prag: Hans Seeling, der Komponist der „Schilflieder" und „Loreley". 330.
Prod'homme, J. G.: Pierre Corneille et l'Opéra français 329.
Pudor, Heinrich: Till kammarmusikens historia. 329.
Reuss, Eduard: Die VI. Symphonie von Gustav Mahler und ihre erste Aufführung. 330
— Die Nacht der Liebe in „Tristan und Isolde". 330.
Rhein. Musik- und Theaterzeitung: Zwei ungedruckte Briefe von Clara Schumann. 407.
Riemann, Ludwig: Das Volkslied im niederrheinischen Industriegebiet. 330.
Ritter, Hermann: Das Virtuosentum in der Musik. 330.
Rommel, A.: The value of Bach to the piano student. 253.
Rubinstein, Antonio: La música y sus representantes. 256.
Scheibler, Ludwig: Schumann als Liederkomponist. 407.
Scheidemantel, Karl: Deutscher Bühnen- und Konzertgesang. 54.
Scheirl, Franz: Der Phonograph im Dienste des Volksliedes. 330.
— Hirtenlieder zur Zeit der Geburt Christi. 330.
Scherber, Ferdinand: Max Reger. 53.
— Ein Brief Friedrich Kinds an Peter Joseph Lindpaintner. 181.
Schmitz, Eugen: Musikalische Popularisierungsbestreben. 54.
Schollenberger, Hermann: Andreas Späth. 329.
Scott, E. H.: Musical energy. 254.
Segnitz, Eugen: Carl Maria v. Weber und Richard Wagner. 54.
— Schumanniana. 411.
Shakespeare, William: Tone in its relationship to pronunciation. 253.
Signale für die musikalische Welt (Leipzig): Instrumentierungskunst und Partiturspiel. 330.
Spanuth, August: Robert Schumann. 409.
Specht, Richard: Robert Schumann. 410.
Spencer, Herbert: Musikens härkomst och upp gift. 329.
Stauber, Paul: Die Wiener Volksoper. 330.
Stein, Fritz: Schumann als Student in Heidelberg. 406.
Storck, Karl: Beethoven als Angelpunkt in der Musikentwicklung. 181.
Streit, A.: Das Münchener Festspielhaus. 330.
Sutro, Emil: Das Doppelwesen des Denkens und der Sprache. 330.
Thiessen, Karl: Alte Klaviermusik im Hause. 330.
Thormälius, Gustav: Die Davidsbündler. 410.
v. Tideböhl, Ellen: Sergej Rachmaninoff. 254.
Tovey, Donald Francis: The vitality of artistic counterpoint. 329.
Vantyn, Sidney: La sonate en si bemol mineur op. 35 de Chopin. 256.
Das deutsche Volkslied (Wien): Das Volkslied in Österreich. 329.
Vossische Zeitung: Zu Robert Schumanns 50jähr. Todestage. 408.
— Robert Schumann als Dichter. 408.
Weber-Bell, Nana: Physische und psychische Klangfarbe. 54.

Digitized by Google

Weingartner, Felix: Robert Schumann. 410.
Wierts, J. P. J.: Het Nederlandsche Volkslied. 256.
de Wilde, W. J.: Divagaties over Kunst. 256.
Wilson, F.: L'oratorio. 255.
Witting, C.: Joh. Seb. Bachs Sonaten für die Violine. 181.
v. Wolzogen, Hans: Alt- und Neu-Bayreuth. 330.
Wrassiwanopulos-Braschowanoff, George: Richard Wagner und die Antike. 53.
van Zehden: Konink. Vereeniging het Nederlandsch Toneel. 256.

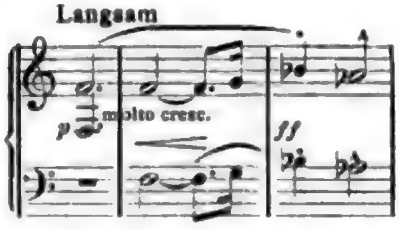
REGISTER DER ANGEZEIGTEN NEUEN OPERN

Alfina, Torre: Der Traum eines Herbstabends. 182.
de Boeck, August: Reinaert de Vos. 182.
Bossi, Enrico: Der Prophet. 412.
Cilea, Francesco: Gloria. 257.
Georges, Alexandre: Kleopatra. 331.
Gotthelf, Felix: Mahadeva. 56.
Gradl, Ferdinand: Der glückliche Jack. 56.
d'Indy, Vincent: Phaedra und Hippolyt. 331.
Kaiser, Alfred: Dame, roi et valet. 56.
Kulenkampff, Gustav: Anne-Marei. 182.
Lambert, Marius: Der Kadett von Navarra. 56.
Lorentz, Alfred: Der Mönch von Sendomir. 56.
de Lunghi, M.: Raffael. 331.
Marschalk, Max: Aukassin und Nikolette. 182.
Messager, André: Chandelier. 182.
Samara, Spiro: Rhea. 257.
Silver, Charles: Die Bäuerin. 182.
Weissleder, Paul: Der Weg durchs Fenster. 412.
v. Zemlinsky, Alexander: Der Traumgorg. 182.

Digitized by Google

DIE MUSIK

6. WAGNER-HEFT



Richard Wagner: Tristan und Isolde

V. JAHR 1905/1906 HEFT 19

Erstes Juliheft

Herausgegeben von Kapellmeister Bernhard Schuster
Verlegt bei Schuster & Loeffler
Berlin und Leipzig

Digitized by Google

ZUR ENTSTEHUNG VON RICHARD WAGNERS TRISTAN

von Wolfgang Golther-Rostock

Das Geheimnis des grossen Kunstwerks ruht darin, dass Idee und Erfahrung, Überlieferung und Erlebnis in eins verfliessen und in Stoff und Form so gestaltet werden, dass der dichterische Gedanke mit lebendigster Wahrheit, mit unmittelbarer Gegenwartswirkung zum Ausdruck kommt und doch in ideale Ferne gerückt ist, etwa so wie der ganze Faust Goethes eignes Leben und Wirken im Gesamtbild spiegelt. Nur selten sind alle Voraussetzungen erfüllt, dann aber entsteht auch ein Kunstwerk von unergründlicher Tiefe und unerschöpflich reichem Gehalt. Und so geschah's bei Richard Wagners „Tristan", dessen wahrhafte Wundermacht sich längst allen denen, die hören und schauen können, zu tiefster Ergriffenheit offenbart hatte. „Ein Wunder war's, ein unbegreiflich hohes Wunder!" Erwin Rohde schreibt einmal vom Zauber des Tristan:

„Gewiss gibt es in der Welt keine andre Musik von solcher Notwendigkeit; meine Seele sang unmittelbar mit in diesem tönenden Meeresrauschen der stürmenden Empfindung. Da ist nichts von künstlich-künstlerischer Willkür."

Was wir empfanden, jetzt können wir's auch begreifen, wie es so kommen musste, nachdem die Entstehungsgeschichte aus unmittelbaren Urkunden uns deutlich ward. Das Werden und Wachsen der Tristandichtung aufzuzeigen, soll hier versucht werden. In der Dresdener Zeit (1842/9) gab sich Wagner überaus fruchtbaren und gründlichen altdeutschen Studien hin, aus denen Tannhäuser und Lohengrin, Wieland der Schmied, Siegfrieds Tod und der Entwurf der ganzen Ringdichtung erwuchsen; auch der erste Meistersingerentwurf von 1845 (vgl. „Musik" I, 4) ging aus diesen Studien hervor, so dass in der Dresdener Zeit der stoffliche Grund zu allem späteren künstlerischen Schaffen gelegt ward. Damals beschäftigte der Meister sich auch bereits genauer mit dem Tristan Gottfrieds von Strassburg, aber zunächst noch ohne an eine Neudichtung zu denken. Vor Gottfrieds Tristan war ihm auch Wolframs Parzival vertraut geworden, zu dem schon der Lohengrin seine Gedanken hinführte. In Dresden fehlte aber noch gänzlich die belebende Anregung zur dramatischen Wiedergeburt dieser beiden Stoffe und der Meistersinger. Es musste eine Erfahrung eintreten, um die aus der Kenntnis der mittelalterlichen Quellen gewonnenen

Digitized by Google

Eindrücke zu befruchten. So war's schon beim Holländer gewesen, der auch erst auf der stürmischen Seefahrt von Riga nach London im Juli 1839 dem Dichter zum anschaulichen Erlebnis ward, das dann in der tiefsten Not der Pariser Zeit zur Sehnsucht nach dem Heil sich verdichtete. Wagner musste in einem Stoff immer erst sich selbst, seine eigene Lebenslage, Stimmung und Weltanschauung gefunden haben, ehe er ihn auszuführen imstande war. Eine innerliche Aneignung musste der dichterischen Umgestaltung vorhergehen, aber nicht so, dass der Meister einer Sage etwa fremde, unverträgliche Ideen aufzwang, vielmehr so, dass er ganz unwillkürlich hellseherisch sein eigenes Schicksal in dem überlieferten Stoffe erschaute, der ihm nun plötzlich in ganz neuem Lichte und eigenartig vertraut erschien.

Bei solcher innerlichen Aneignung und Erneuerung der überlieferten Stoffe stand Wagner seinen ursprünglichen Quellen sogar eine Zeitlang feindselig gegenüber. So fühlte er sich von Wolfram einmal schroff abgestossen (Briefe an Mathilde Wesendonk S. 146) und schreibt ebenda: „Schon mit dem Gottfried von Strassburg ging mir's in bezug auf Tristan so." Vermutlich trat diese Stimmung bei einer erneuten Lesung des Gedichtes in Simrocks Übersetzung 1855 ein.

Dieser entscheidende Augenblick trat für den Tristan im Spätherbst 1854 in Zürich ein, wo Wagner in tiefernster Stimmung den ersten Gedanken des Dramas fasste, das 1855 aufgezeichnet und im August und September 1857 endgültig ausgeführt wurde. Hier aber ist ein Blick auf die Hauptquelle: Gottfrieds Tristanepos notwendig.

1844 war die ausgezeichnete neuhochdeutsche Bearbeitung Gottfrieds von Hermann Kurtz erschienen. In freier Anlehnung an den Entwurf von Immermanns unvollendetem Tristan und an die Fortsetzungen, die Ulrich von Türheim und Heinrich von Freiberg im 13. Jahrhundert zu Gottfrieds Gedicht verfasst hatten, dichtete Kurtz einen schönen, stimmungsvollen Schluss, so dass zum ersten Male ein abgerundetes vollständiges Tristangedicht vorlag. So lernte Richard Wagner den Tristan kennen. In der Einleitung war auf die mythischen Bestandteile der Tristansage hingewiesen, die auch in der Siegfriedsage wiederkehren sollten. Schon früher hatten Mone und von der Hagen Tristan und Siegfried verglichen; besonders eingehend hatte Wilhelm Müller in seinem Versuch einer mythologischen Erklärung der Nibelungensage 1841 die Ähnlichkeit behandelt. Wagner kannte diese Schrift schon durch seine Nibelungenstudien sehr gut. So erschienen ihm von Anfang an Tristan und Siegfried in einer gewissen inneren Verwandtschaft. Kurtz betonte im Tristan vor allem den tiefen Ernst:

„Ein alter Mythus von Erringen und Nichterlangen oder Verlieren zieht sich

Digitized by Google

halbverklungen durch diese Sagen hin, und im Tristan schimmert noch das Heroische und Tragische zwischen dem Höflichen und Modischen hervor. Eben dieser tragische Faden ist mir auch in den glänzenden Geweben Gottfrieds überall sichtbar und scheint mir von der Kritik lange nicht genug beachtet zu sein: so glaube ich zum Beispiel, dass die Rede der Königin im Garten, welche unter leichten Täuschungen eine dem Lauscher sehr wohl verständliche Wahrheit birgt, in einem Trauerspiel von erschütternder Wirkung sein würde."

Von diesem schönen Tristanbuch empfing Wagner tiefen und nachhaltigen Eindruck, der sich sogar bis in „Siegfrieds Tod" erstreckt. In meinem Buche über „Die sagengeschichtlichen Grundlagen der Ringdichtung" (Charlottenburg 1902) S. 14 habe ich gezeigt, wie Brünnhilde und Gutrune an Siegfrieds Bahre nach dem Vorbilde der blonden und weisshändigen Isolde am Bett des toten Tristan geschildert sind.

1855 erschien Simrocks Erneuerung von Gottfrieds Tristan. Sie steht an poetischer Wirkung weit hinter der von Kurtz zurück. Darum machte sie auf Wagner, wie oben (S. 4) vermutet wurde, keinen günstigen Eindruck. Im Vorwort ist aber ein kurzer Vergleich mit Romeo und Julie und Hero und Leander gezogen. Da wird von der verlöschenden Fackel gesprochen, die in der Herosage eine so wichtige Rolle spielt, da mit dieser Fackel der Stern der Liebe erlischt. In Gottfrieds Tristan ist nirgends die im Drama so bedeutungsvolle Fackel als Liebeszeichen erwähnt. Aus dem bescheidenen, dürftigen Vorwort Simrocks fällt ein zündender Funke in des Meisters Seele und schafft die äussere Form des zweiten Tristanaktes: die Fackel nach Hero und Leander und das Tagelied nach Romeo III, 5. Aber Wagners Fackelsymbol ist unvergleichlich reicher und tiefer an Gehalt, und das Tagelied ist zum Wächterlied erweitert und zwar nach Ulrich von Liechtensteins zweiter Tageweise, wo aus feinfühliger Erwägung des Dichters ein Mädchen den Wächter vertritt.

Wenn Fackel und Tagelied für die Form des zweiten Aufzugs bedeutungsvoll wurden, so kann er seinem Inhalt nach als ein Hymnus an die Nacht bezeichnet werden. Weniger im einzelnen als in der Gesamtstimmung werden wir an Novalis' Nachthymnen gemahnt. Im Tristan aber hat die romantische Schwärmerei einen unendlich tieferen und sehr bestimmten Sinn gewonnen. Ob Wagner gerade in der Züricher Zeit Novalis las oder aus seinen sehr eingehenden früheren romantischen Studien eine Erinnerung daran behalten hatte, die jetzt wieder lebendig und fruchtbar ward, vermag ich nicht zu bestimmen. In den bisher bekannten Schriften und Briefen des Meisters ist meines Wissens Novalis nicht erwähnt. Sein Einfluss auf den Tristan ist aber zweifellos.

Im Drama ist die reiche äussere Handlung des Epos zu wenigen plastischen Bildern verdichtet, in denen der Grundgedanke, „das Sehnen hin zur heil'gen Nacht", unmittelbar anschaulich wird. Nur seelische Vor-

gänge offenbaren sich in Wort und Ton, in Gebärde und Handlung. Aber die Grösse der Wagnerschen Dichtung beruht darin, dass sie mit dieser Beschränkung keineswegs undramatisch wird. Alles geschieht vor unseren Augen, nichts Wesentliches spielt sich hinter der Szene ab und wird nur beredet. Das Drama ist aus einem andern Gedanken heraus gestaltet als das Epos. Darum musste die Handlung auch ganz anders werden als im Epos, nicht etwa bloss weil aus äusseren Gründen für die Bühne verkürzt und zusammengezogen wurde. Tristan und Isolde wollen im Drama von Anfang an bewusst das Notwendige, die Erlösung ihrer Liebe aus den Banden des Lebens, den Frieden und die Sühne des Todes; sie kämpfen um den Tod gegen das Leben. Im Epos aber kämpfen sie bis zuletzt um das Leben gegen den Tod. Darum ziehen im Epos so viele Bilder von Glück und Glanz, von erlisteten Minnefreuden auf dem hellschimmernden Grunde des höfischen Lebens an uns vorüber, während im Drama diese Welt in weiter Ferne liegt. Chamberlain sagt:

„Tristan und Isolde werden uns nur an den drei entscheidenden Augenblicken ihrer Liebestragödie vorgeführt, sobald die Welt dazutritt, bricht jedesmal die Handlung ab."

Alle übermütigen Situationen des alten Gedichtes, alle Liebesränke sind ausgeschieden, ebenso Isolde Weisshand, die Nebenbuhlerin der blonden Isolde. In der Vorgeschichte ist dem Drama der Zug neu und eigen, dass Morold Isolden angelobt war. Dadurch hebt sich Tristans und Isoldens Liebe auf noch ernsterem Hintergrunde ab. Auch die Zahl der Handelnden ist im Vergleich mit Gottfried sehr vermindert. Chamberlain sagt:

„Nur zwei Personen, Tristan und Isolde, stehen ganz im Vordergrund, sehr weit zurück, fast schon symbolisierte Gestalten von männlicher und weiblicher Treue, erblicken wir Kurwenal und Brangäne, höher als diese, aber noch weiter zurück, König Marke; kaum vom Waldesgrün oder vom fernen Meereshorizont sich abhebend, den Hirten, den jungen Seemann und Melot."

Und wie wirken alle diese Gestalten zusammen! Meisterhaft geschieht die Mitteilung alles dessen, was zum Verständnis aus der Vorgeschichte zu wissen not tut, aus ihren Reden und Gesprächen, die stets unmittelbar aus der durch das Drama jeweils bedingten Stimmung hervorgehen. In meinem Büchlein über Richard Wagner als Dichter (Berlin 1905) habe ich den Sinn der Handlung[1]) also angedeutet:

„Die alte Sage knüpfte die Liebe Tristans und Isoldes an den Trank, Wagner an den Blick: ‚er sah mir in die Augen!' Isolde liess das rächende Schwert sinken,

[1]) Ich möchte bei dieser Gelegenheit nachdrücklichst auf eine der schönsten Tristanschriften, die wir besitzen, hinweisen, die aus dem Nachlass von Heinrich Porges in den Bayreuther Blättern 1902 und 1903 veröffentlicht wurde und gar wohl auch einer besonderen Buchausgabe würdig wäre. Wagner selbst schrieb darüber am 15. Mai 1867 aus Luzern: „wohl mir, dass ich so empfunden und verstanden werde".

denn der Blick hatte sie ins tiefste Herz getroffen. Die todesernste Liebe, die an diesem Augenblick sich entzündete, durfte nicht ans Tageslicht, sie barg sich schweigend im Herzensgrunde. Welt und Wahn trennten, was Frau Minne vereinigt hatte. Nur ein Ausweg: der Todestrank! Eine Hülle liegt auf dem Lebensglück der Liebenden, Isolde gehört Tristan und soll Marke verfallen: ‚mir erkoren, mir verloren!' Isolde reicht Tristan den Todestrank, um mit dem schweigend Geliebten aus der Tageswelt, die ihrer Liebe keinen Raum gewährt, ins Wunderreich der Nacht einzugehen. Tristan fasst Isoldens Schweigen und ergreift den Balsam, den Todesbecher. Und nun, an der Schwelle des Todes, darf das Geheimnis sich enthüllen. Doch Brangänes wahnvolle Treue zwang die zum Tode sich Sehnenden ins Leben zurück, indem sie nicht den Todestrank, sondern den Lebens- und Liebestrank in den Becher goss. Welch ungeheurer Unterschied trennt also Wagners Drama von der Sage: in der Sage schafft und wirkt ein Zaubertrank, das kindliche und doch auch tiefe Sinnbild der unwiderstehlichen Liebesmacht, die Liebe; im Drama bringt der vermeintliche Todestrank die längst im Herzensgrund glimmende Liebe nur zum Geständnis. Diese in den Wonneschauern des ersehnten Liebestodes geoffenbarte Liebe ist nun verdammt, in der Welt zu leben und zu leiden. Im grossen Zwiegesang des zweiten Aktes werden sich Tristan und Isolde über das Wesen ihrer Liebe klar: aus Licht, Tag, Leben verlangen sie nach Dunkel, Nacht, Tod. ‚Ewig währ uns die Nacht!' Mit dem Erlöschen dieser Scheinwelt muss auch alles enden, was ihre Liebe stört. Im dritten Akt naht die Erlösung. Mit blutender Wunde erjagt sich Tristan sein höchstes und letztes Glück, nicht Liebesleben, sondern Liebestod, und über dem Toten verweht Isoldens Seele ‚in des Weltatems wehendem All'. Abendlich Dämmern umfriedet Tristan und Isolde, die um der Liebe willen das Leben verneinten. Marke, der endlich den trugvoll schmerzlichen Wahn durchschaut hatte und die Liebenden von aller Schuld entsühnen wollte, segnet die Leichen."

Wagner hat den Grundgedanken seines Dramas in kurzen Worten zusammengefasst, als er Vorspiel und Schlussatz am 27. Dezember 1863 zum erstenmal in Wien aufführte:

Tristan und Isolde

a) Vorspiel (Liebestod)

Tristan führt, als Brautwerber, Isolde seinem Könige und Oheim zu. Beide lieben sich. Von der schüchternsten Klage des unstillbaren Verlangens, vom zartesten Erbeben bis zum furchtbaren Ausbruch des Bekenntnisses hoffnungsloser Liebe, durchschreitet die Empfindung alle Phasen des sieglosen Kampfes gegen die innere Glut, bis sie, ohnmächtig in sich zurücksinkend, wie im Tode zu verlöschen scheint.

b) Schlussatz (Verklärung)

Doch, was das Schicksal für das Leben trennte, lebt nun verklärt im Tode auf: die Pforte der Vereinigung ist geöffnet. Über Tristans Leiche gewahrt die sterbende Isolde die seligste Erfüllung des glühenden Sehnens, ewige Vereinigung in ungemessenen Räumen, ohne Schranken, ohne Banden, unzertrennbar!

Wie kam nun Wagner zu der so wirkungsvollen Vereinfachung und Verinnerlichung der bunten Abenteuer, die seine Vorlage berichtete? Wie er zuvor beim „Ring" alle Nebenmotive zurückgedrängt hatte, um die Haupt-

sache mit allem Nachdruck hervorzuheben, so verfuhr er auch beim „Tristan". Er sagt darüber (Schriften 6, 378f.):

„Mit dem Entwurfe von Tristan und Isolde war es mir, als entfernte ich mich selbst nicht eigentlich aus dem Kreise der durch meine Nibelungenarbeit mir erweckten dichterischen und mythischen Anschauungen. Der grosse Zusammenhang aller echten Mythen, wie er mir durch meine Studien aufgegangen war, hatte mich namentlich für die wundervollen Variationen hellsichtig gemacht, welche in diesem aufgedeckten Zusammenhange hervortreten. Eine solche trat mir mit entzückender Unverkennbarkeit in dem Verhältnisse Tristans zu Isolde, zusammengehalten mit dem Siegfrieds zu Brünnhilde, entgegen. Wie in den Sprachen durch Lautverschiebung aus demselben Worte zwei oft ganz verschieden dünkende Worte sich bilden, so waren auch, durch eine ähnliche Verschiebung oder Umstellung der Zeitmotive, aus diesem einen mythischen Verhältnisse zwei anscheinend verschiedenartige Verhältnisse entstanden. Die völlige Gleichheit dieser besteht aber darin, dass Tristan wie Siegfried das ihm nach dem Urgesetze bestimmte Weib, im Zwange einer Täuschung, welche diese seine Tat zu einer unfreien macht, für einen anderen freit, und aus dem hieraus entstehenden Missverhältnisse seinen Untergang findet. Während der Dichter des Siegfried, den grossen Zusammenhang des ganzen Nibelungenmythus vor allem festhaltend, nur den Untergang des Helden durch die Rache des, mit ihm sich aufopfernden, Weibes in das Auge fassen konnte, findet der Dichter des Tristan seinen Hauptstoff in der Darstellung der Liebesqual, welcher die beiden über ihr Verhältnis aufgeklärten Liebenden bis zu ihrem Tode verfallen sind. Hier ist nur breiter und deutlicher gefasst, was auch dort unverkennbar sich ausspricht: der Tod durch Liebesnot, welche in der einseitig des Verhältnisses sich bewussten Brünnhilde zum Ausdrucke gelangt. Was hier nur mit entscheidender Heftigkeit sich äussern konnte, wird dort zu einem unendlich mannigfaltigen Inhalte; und hierin lag für mich der Anreiz, diesen Stoff gerade jetzt auszuführen, nämlich als einen Ergänzungsakt des grossen, ein ganzes Weltverhältnis umfassenden Nibelungenmythus."

Wir erkennen hier einen Nachklang der oben angeführten Worte, mit denen Hermann Kurtz in der Einleitung zu Gottfrieds Tristan einen Gedanken der damaligen Wissenschaft zusammengefasst hatte. Was Wagner einen für Siegfried und Tristan gemeinsamen Urmythus nennt, ist in Wirklichkeit nur der allgemein menschliche Grundgehalt, den der Blick des Dichters als einen tief verwandten Zug beider Sagen erschaut, den er zur kürzesten tragischen Formel verdichtet. Und nun erst erregt der Tristan seine innerliche Teilnahme, was die vielen Abenteuer des mittelalterlichen Romanes nie vermocht hätten. So ward die Siegfriedsage Anlass zur Vereinfachung der dramatischen Fabel der Tristansage aus der epischen Breite und Fülle. Die Verinnerlichung ergab sich aber aus persönlichen Erfahrungen und Stimmungen in den für den Entwurf und die Ausführung entscheidenden Jahren.

Durch einen Zufall wurde Wagners Aufmerksamkeit im Herbst 1854 auf den Tristanstoff gelenkt, zu einer Zeit, da er durch die Bekanntschaft mit Schopenhauers Philosophie in ernster Stimmung war. Im selben Brief vom Dezember 1854 meldet er Liszt von Schopenhauer, „der wie ein

Digitized by Google

Himmelsgeschenk in meine Einsamkeit gekommen ist", und vom Tristan, den er „im Kopfe" entworfen habe. Im Laufe des Jahres 1855 muss das Drama in drei Aufzügen zu künftiger Bearbeitung skizziert worden sein. Am Schlusse war noch von der weissen und schwarzen Flagge die Rede, wie im Epos vom weissen und schwarzen Segel. Davon blieb nur Tristans Frage: „die Flagge? die Flagge?" und Kurwenals Antwort: „der Freude Flagge am Wimpel, lustig und hell!" Im dritten Akt erschien Parzival auf der Suche nach dem Gral an Tristans Siechbett. Durch die Sehnsuchtsqual des Begehrenden zog wie eine himmlische Trosterscheinung der Entsagende. Und zum Parzival gesellte sich bald auch noch Buddha, „der Sieg — das Heiligste, die vollständigste Erlösung".

Aber nicht nur Schopenhauers Weltanschauung gab den todesernsten Grundton, vielmehr „der schönste aller Träume", „das eigentliche Glück der Liebe", das dem nach Liebe verlangenden Künstler bisher noch gar nicht, oder nur aus unnahbarer Ferne aufgeleuchtet war. Von diesem so lange unerfüllt gebliebenen Sehnen sprechen mannigfache Äusserungen in den Briefen aus Zürich.

„Gib mir ein Herz, einen Geist, ein weibliches Gemüt, in das ich mich ganz untertauchen könnte, das mich ganz fasste — wie wenig würde ich dann nötig haben von dieser Welt"

schreibt er im April 1854 an Liszt. Und diese Frau, die er ersehnte, war bereits in des Meisters Leben getreten: Mathilde Wesendonk. Schon am 26. Februar 1852, kurz nach der ersten Bekanntschaft mit Wesendonks, schrieb Wagner an Uhlig:

„Einige neue Bekanntschaften haben sich mir aufgedrungen — ich bin verwundert, so viel Lebhaftigkeit und selbst Reiz unter ihnen anzutreffen." Am 20. März 1852 „schilt mich nicht eitel, wenn ich dir auch gestehe, dass die wunderbaren Wirkungen, die ich um mich verbreite, mir ab und zu ein wohliges Bewusstsein meines Daseins wiedergaben. Ein feucht glänzendes Frauenauge durchdringt mich oft wieder mit neuer Hoffnung".

In der „Walküre", die im Juni 1852 gedichtet wurde, spricht der wehwaltende Siegmund die Worte:

„ihres Auges Strahl
streifte mich da,
Wärme gewann ich
und Tag!"

Und über die im Sommer 1854 aufgezeichneten Skizzen zur Musik des ersten Aufzugs der „Walküre" schrieb Wagner: „Gesegnet sei Mathilde!" Im Rückblick auf die Jahre 1852—58 schrieb Wagner am 20. August 1858 an seine Schwester Kläre:

„was mich seit sechs Jahren erhalten, getröstet und namentlich auch gestärkt hat, an Minnas Seite, trotz der enormen Differenzen unseres Charakters und Wesens, auszuhalten, ist die Liebe jener jungen Frau, die mir anfangs und lange zagend,

zweifelnd, zögernd und schüchtern, dann aber immer bestimmter und sicherer sich näherte. Da zwischen uns nie von einer Vereinigung die Rede sein konnte, gewann unsere tiefe Neigung den traurig wehmütigen Charakter, der alles Gemeine und Niedere fern hält und nur in dem Wohlergehen des andren den Quell der Freude erkennt. Sie hat seit der Zeit unserer ersten Bekanntschaft die unermüdlichste und feinfühlendste Sorge für mich getragen."

Dichtung und Vertonung des Rings bis zur Mitte des Siegfried geschah, bevor der Meister das Asyl auf dem grünen Hügel bezogen hatte. Als er aber im April 1857 sich dort niederliess, da kamen Parzival und Tristan in wundersame Bewegung, zunächst dadurch, dass sich die bisher vereinigten Stoffe voneinander loslösten. Am sonnigen Karfreitagmorgen blickte der Meister vom Asyl über das bereits ergrünte Gärtchen hinaus in die weihevolle Stille. Plötzlich fiel ihm ein, dass heute Karfreitag sei, und er entsann sich, wie bedeutungsvoll diese Mahnung ihm schon einmal in Wolframs Parzival aufgefallen war. In der Ergriffenheit dieser Stimmung entwarf er vom Karfreitagszauber aus mit wenigen Zügen ein Parzivaldrama in drei Akten. Bald danach war auch die Zeit für den Tristan gekommen.

Am 4. Juli 1857 heisst es in einem Briefe an Frau Ritter über Tristan: „Noch schlummert das Gedicht in mir: ich gehe mit Nächstem daran, es zum Leben zu rufen." Nach Vollendung des 2. Aufzuges Siegfried im August 1857 begann die Tristandichtung. Vom 20. August 1857 ist der neue, mit der uns bekannten Tristanfassung völlig übereinstimmende Prosaentwurf datiert. Die Dichtung war am 18. September 1857 so ziemlich übereinstimmend mit der gedruckten Fassung vollendet. Die mit Bleistift geschriebenen, von Frau Wesendonk sorgsam mit Tinte nachgezogenen Kompositionsskizzen tragen die Daten für Akt I 1. Oktober bis Sylvester 1857; für II 4. Mai 1858 bis 1. Juli 1858; für III 9. April bis 16. Juli 1859 in Luzern.

Ureigene Stimmung webt in der Dichtung und Musik, aber verklärt sich doch zum reinsten, völlig unpersönlichen Kunstwerk. Wagner selbst deutet die Entstehung des Tristan einmal mit folgenden Worten an:

„In welch' wunderbarer Beziehung ich nun aber jetzt zum Tristan stehe, das empfinden Sie wohl leicht. Ich sage es offen, weil es eine, wenn auch nicht der Welt, aber dem geweihten Geiste angehörige Erscheinung ist, dass nie eine Idee so bestimmt in die Erfahrung trat. — Wie weit beide sich gegenseitig vorausbestimmten, ist eine so feine, wunderbare Beziehung, dass eine gemeine Erkenntnisweise sie nur in dürftigster Entstellung sich denken wird können."

Im Brief an Kläre heisst es:

„Und diese Liebe, die stets unausgesprochen zwischen uns blieb, musste sich endlich auch offen enthüllen, als ich vor'm Jahre den Tristan dichtete und ihr gab. Da zum ersten Male wurde sie machtlos und erklärte mir, nun sterben zu müssen!"

„Bedenke, liebe Schwester, was mir diese Liebe sein musste nach einem Leben von Mühen und Leiden, von Aufregungen und Opfern, wie dem meinigen! — Doch

Digitized by Google

wir erkannten sogleich, dass an eine Vereinigung zwischen uns nie gedacht werden dürfe: somit resignierten wir, jedem selbstsüchtigen Wunsche entsagend, litten, duldeten, aber — liebten uns! —"

Noch ein Jahr später schrieb Wagner aus Venedig, von Erinnerungen überwältigt:

„Heute vor'm Jahr hatten wir einen schönen Tag. Es war die wundervolle Zeit. Wir feierten den 18. September" (das Datum der Vollendung des Tristangedichtes).

Zu den Skizzen des ersten Tristanaufzuges schrieb Wagner am Sylvester 1857 an Frau Wesendonk die Widmung:

„Hochbeglückt,
Schmerzentrückt,
frei und rein
ewig Dein —
was sie sich klagten
und versagten,
Tristan und Isolde,
in keuscher Töne Golde,
ihr Weinen und ihr Küssen
leg' ich zu Deinen Füssen,
dass sie den Engel loben,
der mich so hoch erhoben!"

Und als Frau Wesendonk im Dezember 1859 aus Venedig die gedruckte Dichtung erhielt, schrieb sie Isoldens Worte hinein:

„Mir erkoren —
Mir verloren —
Heil und hehr
kühn und feig —
Todgeweihtes Haupt!
Todgeweihtes Herz!"

Mathilde Wesendonk ist die Verfasserin der fünf Gedichte. Vier davon sind im Winter 1857/8 vertont worden, das „Treibhaus" am 1. Mai 1858. „Träume" und im „Treibhaus" wurden später bei ihrer Veröffentlichung als „Studien zu Tristan und Isolde" bezeichnet. Aus der Musik zu den Träumen ward in Venedig die Liebesnacht des zweiten Tristanaufzuges, aus dem Treibhaus das Vorspiel des dritten Aufzuges, das hoffnungslose Sehnen des todwunden Tristan. Wie die Blüte aus der Knospe ging die Tristanmusik aus den Tönen der Lieder hervor. Am 10. April 1859 schreibt Wagner:

„der dritte Akt ist begonnen. Mir ist recht deutlich, dass ich nie etwas Neues mehr erfinden werde: jene eine höchste Blütenzeit hat in mir eine solche Fülle von Keimen getrieben, dass ich jetzt nur immer in meinen Vorrat zurückzugreifen habe, um mit leichter Pflege mir die Blume zu erziehen."

Digitized by

Wundervoll heisst es im Tagebuch:

„Ich kehre nun zum Tristan zurück, um an ihm die tiefe Kunst des tönenden Schweigens für mich zu Dir sprechen zu lassen."

„Seit gestern beschäftige ich mich wieder mit dem Tristan. Ich bin immer noch im zweiten Akte. Aber — was wird das für Musik! Ich könnte mein ganzes Leben nur noch an dieser Musik arbeiten. O, es wird tief und schön; und die erhabensten Wunder fügen sich so geschmeidig dem Sinn. So etwas habe ich denn doch noch nicht gemacht: aber ich gehe auch ganz in dieser Musik auf; ich will nichts mehr davon hören, wann sie fertig werde. Ich lebe ewig in ihr. Und mit mir —."

„Das ist ein schöner Morgen, liebes Kind!

Seit 3 Tagen trug ich mich mit der Stelle „Wen du umfangen, wem du gelacht" — und „In deinen Armen, dir geweiht" u. s. w. Ich war lange unterbrochen, und fand die rechte Erinnerung bei der Ausführung nicht wieder. Es machte mich ernstlich unzufrieden. Ich konnte nicht weiter. — Da klopfte Koboldchen: es zeigte sich mir als holde Muse. In einem Augenblick war mir die Stelle klar. Ich setzte mich an den Flügel, und schrieb sie so schnell auf, als ob ich sie längst auswendig wüsste. Wer streng ist, wird etwas Reminiscenz darin finden: die „Träume" spuken dabei. Du wirst mir aber schon vergeben! — Du Liebe! — Nein, bereue es nie, mich zu lieben! Es ist himmlisch! —"

Im März 1859 schreibt Wagner aus Mailand:

„Venedig dünkt mich bereits wie ein Märchentraum. Sie werden einmal einen Traum hören, den ich dort zum Klingen gebracht habe!"

Und noch am 28. September 1861 von Erinnerungen überwältigt:

„auch das Bleistiftblatt des Liedes fand ich, aus dem die Nachtszene entstand. Weiss Gott! Mir gefiel dies Lied besser als die stolze Szene!"

Und bald darauf:

„dass ich den Tristan geschrieben, danke ich Ihnen aus tiefster Seele in alle Ewigkeit!"

Unzart und unrichtig wäre nun aber eine rein persönliche Auslegung und Ausdeutung, als ob Frau Wesendonk zum Vorbild der Isolde gedient hätte. Sie ist weder Sieglinde noch Isolde, dafür fehlte ihr der heldenhafte und tatkräftige Zug. Sie ist vielmehr eine leidende, stille Natur und ihr Einfluss war klärend und sänftigend. An Siegmund und Tristan hat Wagner viel von seiner eigenen Seele gegeben. Sein eignes, wehvolles Schicksal, seine Liebe war tief verwandt mit dem Lose jener Sagenhelden. In Frau Mathildes Zügen sah er einen Abglanz der Sagenfrauen, die er ersehnte, denen er im Leben noch nicht begegnet war. Aus eignem Erlebnis kannte er das furchtbare Sehnen, die Wonnen und Qualen einer Liebe, die nur jenseits dieses Lebens Erlösung findet. So ward Frau Mathilde „seine Muse", als er das Drama schuf, worin er „dem schönsten aller Träume ein Denkmal setzte". Und so bleibt ihr Namen auf immer verknüpft mit dem Lebensabschnitt voll Weh und Wonnen, da der Meister die Tragödie von Tristan und Isolde begann und vollendete. Niemand erfuhr, so lang'

Frau Wesendonk lebte, wie innig sie mit Tristan und Isolde verwachsen war. Als der Tristan zum erstenmal seine Wunderklänge der Welt offenbarte, blieb sie ferne. Was mag in den Junitagen 1865 ihre Seele bewegt haben! Aber der Tod entsiegelte das Geheimnis, das nun vor aller Welt offen da liegt und jeden, der das unvergleichliche Meisterwerk kennt, mit scheuer Ehrfurcht erfüllt.

Längst war der unlösliche Zusammenhang zwischen Tristan und Meistersingern erkannt. Nietzsche schrieb darüber die herrlichen Worte:

„Wer sich über die Nachbarschaft des Tristan und der Meistersinger befremdet fühlen kann, hat das Leben und Wesen aller wahrhaft grossen Deutschen in einem wichtigen Punkte nicht verstanden: er weiss nicht, auf welchem Grunde allein jene eigentlich und einzig deutsche Heiterkeit Luthers, Beethovens und Wagners erwachsen kann, die von andern Völkern gar nicht verstanden werden wird und den jetzigen Deutschen selber abhanden gekommen zu sein scheint — jene goldhelle, durchgegorene Mischung von Einfalt, Tiefblick der Liebe, betrachtendem Sinn und Schalkhaftigkeit, wie sie Wagner als köstlichen Trank allen denen eingeschenkt hat, welche tief am Leben gelitten haben und sich ihm gleichsam mit dem Lächeln der Genesenden wieder zukehren."

Im November 1861 hatte der Meister Wesendonks in Venedig auf einige Tage besucht. Da kam ihm der Gedanke zu den Meistersingern. Und nun ward aus dem alten Lustspielentwurf von 1845 das Drama von Hans Sachsens Liebe und Entsagung. Aus Paris schreibt der Meister Ende Dezember 1861:

„Haben Sie schönsten, herzlichsten Dank, mein Kind! —

Ich erwidere Ihnen mit einem Bekenntnis. Es wird unnütz sein es auszusprechen: Alles in und an Ihnen sagt mir, dass Sie Alles wissen, und doch treibt es mich, Ihnen auch meinerseits Sicherheit zu geben. —

Nun erst bin ich ganz resigniert!

Das Eine hatte ich nie aufgegeben, und glaubte es mir schwer gewonnen zu haben: mein Asyl noch einmal wiederzufinden, in Ihrer Nähe wieder wohnen zu können. — Eine Stunde des Wiedersehens in Venedig genügte, um dieses letzte liebe Wahngebild mir zu zerstören!

Ich will Ihnen oft 'was von meiner Arbeit schicken. Was werden Sie für Augen machen zu meinen Meistersingern! Gegen Sachs halten Sie Ihr Herz fest: in den werden Sie sich verlieben! Es ist eine ganz wunderbare Arbeit. Der alte Entwurf bot wenig, oder gar nichts. Ja, dazu muss man im Paradies gewesen sein, um endlich zu wissen, was in so etwas steckt! —"

Diesem Briefe lag die erste Niederschrift des Schusterliedes bei, wo Hans Sachs „der Welt ein heiteres und energisches Antlitz zeigt", aber doch auch das Motiv ertönt, das „die bittere Klage des resignierten Mannes ausdrückt".

Aus derselben Stimmung ist der Brief vom 22. Mai 1862 geschrieben,

Digitized by Google

der das Vorspiel zum dritten Akt schildert und hernach wie ein Programm (vgl. nachgelassene Schriften S. 164f.) benutzt werden konnte:

Biebrich a/Rh. 22. Mai 1862

Liebe Freundin!

Heut' ist mein Geburtstag. Man hat mir Blumen in's Haus geschickt. Ich war krank, und bin erst gestern wieder in den Park gekommen. An Sie durfte ich jetzt wenig denken, da ich Ihnen in Nichts mehr helfen und nur stille Wünsche noch für Ihr Wohlergehen hegen darf.

So sass ich einsam.

Plötzlich kam mir ein Einfall zur Orchestereinleitung des dritten Aktes der Meistersinger. In diesem Akte wird den ergreifendsten Culminationspunkt der Moment abgeben, wo Sachs vor dem versammelten Volke sich erhebt, und von diesem durch einen erhabenen Ausbruch seiner Begeisterung empfangen wird. Das Volk singt da feierlich und hell die acht ersten Verse von Sachsens Gedicht auf Luther. Die Musik dazu war fertig. Jetzt zur Einleitung des 3. Aktes, wo, wenn der Vorhang aufgeht, Sachs in tiefem Sinnen dasitzt, lasse ich die Bassinstrumente eine leise, weiche, tief melancholische Passage spielen, die den Charakter grösster Resignation trägt: da tritt, von Hörnern und sonoren Blasinstrumenten die feierlich freudig-helle Melodie des „Wacht auf! Es rufet gen den Tag: ich hör' singen im grünen Hag ein' wonnigliche Nachtigall" wie ein Evangelium hinzu, und wird wachsend von dem Orchester durchgeführt.

Es ist mir nun klar geworden, dass diese Arbeit mein vollendetstes Meisterwerk wird und — dass ich sie vollenden werde.

Mir aber wollte ich ein Geburtstagsgeschenk machen; ich thu' es, indem ich Ihnen diese Nachricht sende.

Bewahren Sie sich; pflegen Sie sich, und — müssen Sie an mich denken — so stellen Sie sich vor, Sie sähen mich immer in der Stimmung dieser Geburtstags-Morgenstunde: dies wird Ihnen tröstlich sein, und auch Sie werden gedeihen. Gewiss! —

Schönsten Gruss von Ihrem

Richard Wagner

Im dritten Aufzug hören wir einen Augenblick tieftraurige Tristanklänge, als Hans Sachs der Mär von Tristan und Isolde gedenkt. Wie ein Schatten schwerer vergangener Erlebnisse zieht es über die Seele des Meisters. Nur einmal spricht Sachs leise seine innersten Gedanken vor sich hin:

„Vor dem Kinde lieblich hehr
mocht ich gern wohl singen;
doch des Herzens süss Beschwer
galt es zu bezwingen."

Der wirkliche Hans Sachs kannte einen um 1550 erschienenen Wormser Druck des Prosaromanes von „Tristrant und Isalden", der seit 1484 öfters aufgelegt worden war. Daraus entnahm er 1551 den Stoff zu 5 Meistergesängen und 1553 zu einer „Tragedia Tristrant mit Ysalden". Richard Wagner lässt seinen Hans Sachs einfach diese Tatsache erwähnen,

Digitized by Google

bleibt also völlig auf dem Boden der Wirklichkeit. Aber welch tief ergreifende Bedeutung gewinnt dieses schlichte Zitat im dritten Aufzug der Meistersinger!

In Hans Sachs ist Richard Wagners Persönlichkeit am reinsten und reichsten verkörpert. Die Tristannacht ist zum Johannistag gewandelt. Dieselbe „Muse" waltet aber auch über dem sonnigen Werk. Wir finden ebensoviel Wahrheit und Dichtung in den Meistersingern als im Tristan. Das innerste Heiligtum des echten Kunstwerks ist immer die Erfahrung, zu der Leben und Umwelt Voraussetzungen und Vorbedingungen gab. Aber die Hauptsache ist doch nur die Persönlichkeit dessen, der etwas erfuhr und erlebte, niemals das, was ihm widerfuhr. Sonst wäre an Meisterwerken kein Mangel, während doch jedes Meisterwerk ein einsames, unteilbares und unbegreifliches hohes Wunder ist und bleibt.

So sind Parsifal und Meistersinger aufs innigste mit dem Tristan, dem „Ergänzungsakt des Nibelungenmythus" verknüpft und gar wundersam sind alle diese grössten Meisterwerke mit einander verwoben. In den Briefen an Frau Wesendonk S. 144 sagt Wagner von Amfortas: „es ist mein Tristan des dritten Aktes mit einer undenklichen Steigerung"; er kennt ja keine andre Sehnsucht als zu sterben; und der Anblick des Grales gibt ihm immer nur das eine, dass er nicht sterben kann. Nirgends sonst aber ist soviel ureignes Erlebnis völlig wahr und doch rein künstlerich verklärt worden als in Tristan und Meistersingern. Diese beiden Werke haben ihre Wunderkraft unmittelbar aus des Meisters Seele gewonnen. Nun verstehen wir das tiefe Wort vom „tönenden Schweigen", das in einem Brief an die Fürstin Wittgenstein also umschrieben wird:

„mich reizt an grossen Dichtern immer mehr, was sie verschweigen, als was sie aussprechen; ja, die eigentliche Grösse eines Dichters lerne ich fast mehr aus seinem Schweigen als aus seinem Sagen kennen: und hierdurch ist mir Calderon so gross und teuer geworden. Das, was mich die Musik so unsäglich lieben lässt, ist, dass sie alles verschweigt, während sie das undenklichste sagt: sie ist somit, genau genommen, die einzige wahre Kunst, und die andern Künste sind nur Ansätze dazu."

Das ganz Ausserordentliche und fast Unbegreifliche liegt aber darin, dass die beiden allerpersönlichsten Meisterwerke zugleich die allerunpersönlichsten und objektivsten wurden, an denen die künstlerischen Absichten am reinsten verwirklicht sind, so dass ihr Schöpfer selber hernach theoretische Betrachtungen darüber anzustellen vermag. So schreibt Wagner vom zweiten Aufzug des Tristan an Frau Wesendonk (S. 189):

„Ich erkenne nun, dass das besondere Gewebe meiner Musik (natürlich immer im genauesten Zusammenhang mit der dichterischen Anlage), was meine Freunde jetzt als so neu und bedeutend betrachten, seine Fügung namentlich dem äusserst empfindlichen Gefühle verdankt, welches mich auf Vermittlung und innige Verbindung aller Momente des Überganges der äussersten Stimmungen ineinander hinweist. Meine feinste und tiefste Kunst möchte ich jetzt die Kunst des Überganges nennen, denn mein ganzes Kunstgewebe besteht aus solchen Übergängen: das Schroffe und

Jähe ist mir zuwider geworden; es ist oft unumgänglich und nötig, aber auch dann darf es nicht eintreten, ohne dass die Stimmung auf den plötzlichen Übergang so bestimmt vorbereitet war, dass sie diesen von selbst forderte. Mein grösstes Meisterstück in der Kunst des feinsten allmähligsten Überganges ist gewiss die grosse Szene des zweiten Aktes von Tristan und Isolde. Der Anfang dieser Szene bietet das überströmendste Leben in seinen allerheftigsten Affekten, — der Schluss das weihevollste, innigste Todesverlangen. Das sind die Pfeiler: nun sehen Sie einmal, Kind, wie ich diese Pfeiler verbunden habe, wie sich das vom einen zum andern hinüberleitet! Das ist denn nun auch das Geheimnis meiner musikalischen Form, von der ich kühn behaupte, dass sie in solcher Übereinstimmung und jedes Detail umfassenden klaren Ausdehnung noch nie auch nur geahnt worden ist. Wenn Sie wüssten, wie hier jenes leitende Gefühl mir musikalische Erfindungen — für Rhythmus, harmonische und melodische Entwicklung eingegeben hat, auf die ich früher nie verfallen konnte, so würden Sie recht inne werden, wie auch in den speziellsten Zweigen der Kunst sich nichts Wahres erfinden lässt, wenn es nicht aus solchen grossen Hauptmotiven kommt."

In den gesammelten Schriften 7,159 und 163 heisst es vom Tristan:

„An dieses Werk nun erlaube ich die strengsten, aus meinen theoretischen Behauptungen fliessenden Anforderungen zu stellen: nicht weil ich es nach meinem Systeme geformt hätte, denn alle Theorie war vollständig von mir vergessen; sondern weil ich hier endlich mit der vollsten Freiheit und mit der gänzlichsten Rücksichtslosigkeit gegen jedes theoretische Bedenken in einer Weise mich bewegte, dass ich während der Ausführung selbst inne ward, wie ich mein System weit überflügelte. Es gibt kein grösseres Wohlgefühl als diese vollkommenste Unbedenklichkeit des Künstlers beim Produzieren, die ich bei der Ausführung meines Tristan empfand. Sie ward mir vielleicht nur dadurch möglich, dass eine vorhergehende Periode der Reflexion mich ungefähr in der gleichen Weise gestärkt hatte, wie einst mein Lehrer durch Erlernung der schwierigsten kontrapunktischen Künste mich gestärkt zu haben behauptete, nämlich nicht für das Fugenschreiben, sondern für das, was man allein durch strenge Übung sich aneignet: Selbständigkeit, Sicherheit. — Jeder Zweifel war mir endlich entnommen, als ich mich dem Tristan hingab. Mit voller Zuversicht versenkte ich mich hier nur noch in die Tiefen der inneren Seelenvorgänge, und gestaltete zaglos aus diesem intimsten Zentrum der Welt ihre äussere Form. Ein Blick auf das Volumen dieses Gedichtes zeigt sofort, dass ich dieselbe ausführliche Bestimmtheit, die vom Dichter eines historischen Stoffes auf die Erklärung der äusseren Zusammenhänge der Handlung, zum Nachteil der deutlichen Kundgebung der inneren Motive, angewendet werden musste, nun auf diese letzteren einzig anzuwenden mich getraute. Leben und Tod, die ganze Bedeutung und Existenz der äusseren Welt, hängt hier allein von der inneren Seelenbewegung ab. Die ganze ergreifende Handlung kommt nur dadurch zum Vorschein, dass die innerste Seele sie fordert, und sie tritt so an das Licht, wie sie von innen aus vorgebildet ist."

Digitized by Google

RICHARD WAGNERS BRIEFE AN FREIHERRN V. LÜTTICHAU

von C. Fr. Glasenapp-Riga

Eine Reihe erhaltener brieflicher Dokumente kennzeichnet den Verkehr zwischen Richard Wagner und seinem Dresdener Intendanten, Freiherrn Karl August von Lüttichau. Der Altmannsche Katalog Wagnerscher Briefe zählt 11 Nummern auf; er ist aber nicht vollständig, sondern berücksichtigt nur die bis dahin durch Prölss, La Mara usw. veröffentlichten. Sehr natürlich gehört die Mehrzahl dieser Dokumente der kurzen Periode ihrer beiderseitigen amtlichen Beziehungen an; ausserdem haben wir noch vor Beginn dieser Beziehungen 6 Briefe, durch welche dieselben erst angebahnt werden und das Gestirn des jungen Meisters vorübergehend die Richtung aufgedrängt erhielt, die ihm in seiner Bahn doch nicht auf die Dauer zu eigen werden konnte. Aus der Zeit nach seiner Trennung von Dresden stammen unseres Wissens nur noch zwei dieser Briefe; der eine aus Zürich vom 29. November 1852, der andere aus Venedig vom 9. Februar 1859; wenige Jahre später gewann diese Korrespondenz ganz von selbst ein für allemal ihren Abschluss dadurch, dass der alte Herr — nachdem er bereits am 1. April 1862 nach achtundzwanzigjähriger Amtstätigkeit in den Ruhestand getreten war — nun auch, auf höhere Ordre, vom Schauplatz seines privaten Daseins abberufen wurde.

Der erste in der Reihe dieser Briefe ist aus Paris, aus dem vierten Stock der No. 25 *rue du Helder*, vom 4. Dezember 1840 datiert. Es handelt sich um die Empfehlung des soeben vollendeten „Rienzi" an das kürzlich neuerrichtete Dresdener Hoftheater mit seinen tüchtigen, ja selbst glänzenden Kräften. In einem „untertänigsten Gesuch" an den König von Sachsen hatte er sich bereits an seinen Landesherrn, König Friedrich August II., gewendet, für dessen Person er, seit dem Moment seiner Ernennung zum Mitregenten des Königs Anton (1830) eine ungeheuchelte, selbst durch die späteren Revolutionsstürme nicht erschütterte, Zuneigung gefasst hatte. Da er sich dessen aber nur allzu gewiss sein durfte, dass der König in dieser Angelegenheit nicht von sich aus eine Entscheidung treffen würde, ohne zuvor den „sachverständigen" Rat seines Hofmarschalls und Generalintendanten eingeholt zu haben, war es ganz natürlich, dass er gleichzeitig an diesen selbst mit einem anderen Schreiben sich wandte, um ihn für

Digitized by Google

sein Werk zu gewinnen, sowie dass er weiterhin, um wiederum den Herrn Intendanten für das Projekt günstig zu stimmen, die Dresdener Künstlerschaft, den Chordirektor Fischer, Tichatschek und die Schröder-Devrient in seiner eindringlichen Art dafür zu erwärmen und in Bewegung zu setzen versuchte. Die beiden frühesten, in dieser Sache an den König und an Lüttichau gerichteten Schriftstücke sind mehrfach in vollem Umfang zum Abdruck gebracht[1]) und daher jedermann verhältnismässig leicht zugänglich. Wir sehen daher von einer erneuten Reproduktion desselben hier ab und heben nur den Eingangspassus hervor.

Richard Wagner an den Freiherrn von Lüttichau (I).

„Ew. Excellenz

dürfte es vielleicht befremden, zum ersten Male mit dem Namen eines Mannes bekannt gemacht zu werden und zu gleicher Zeit von demselben ein so umfangreiches Gesuch vorgetragen zu hören, als es der Gegenstand meines Schreibens sein wird. Obgleich ich Sachse bin, hatte ich doch zu meinem Bedauern nie das Glück, genügende Gelegenheit zu finden, auf dem Boden und vor dem Publikum meines Vaterlandes ausführlichere Proben meiner künstlerischen Fähigkeiten abzulegen. Nichtsdestoweniger aber habe ich selbst jetzt, wo es mir bereits geglückt ist, mit der Direktion der *Académie royale de musique* zu Paris in unmittelbare Unterhandlungen wegen eines, für dieses Theater eigens zu komponierenden Opernsüjets zu treten, nicht aufgegeben, zu gleicher Zeit zu versuchen, ob mir das unschätzbare Glück beschieden sei, ein ähnliches glückliches Resultat meiner Bemühungen da zu erlangen, wo ich es mir zur höchsten und schmeichelhaftesten Ehre rechnen müsste, meine Bewerbungen mit Wohlwollen aufgenommen zu sehen."

Die hier erwähnten Verhandlungen mit der Direktion der Pariser Grossen Oper bezogen sich bekanntlich auf den „fliegenden Holländer", dessen erster Entwurf noch aus dem Mai dieses Jahres, vor der Wiederaufnahme des „Rienzi" nach längerer Unterbrechung, stammt und aus welchem ein Teil der Musik, die Ballade der Senta, damals bereits komponiert war.[2])

„Jedenfalls", so schliesst das obige Schreiben, „glaube ich jedoch nicht unterlassen zu dürfen, E. E. die Versicherung auszusprechen, dass nichts, selbst nicht die glänzendsten Erfolge, die mir von dem Pariser Publikum beschieden sein könnten, mir ein gleiches entzückendes und erhebendes Gefühl hervorbringen könnte, als zu sehen, dass mein in Rede stehendes grösseres Produkt seiner ursprünglichen Bestimmung nach auf dem Boden meines Vaterlandes, auf dem Hoftheater Sr. Majestät, meines Königs, in das Leben träte".

Es ist zur Genüge bekannt, dass die Angelegenheit des „fliegenden

[1]) Zuerst durch R. Prölss, das Gesuch an den König in der Geschichte des Dresdener Hoftheaters S. 532 ff., das Schreiben an Lüttichau in einem Aufsatz der „Dramaturgischen Blätter" (Henzen & Hammann) 1877, Band II No. 4 vom 30. November.

[2]) Glasenapp, Leben Wagners I, S. 378. 381/82.

Digitized by Google

Holländers" an der Grossen Oper, für die er zunächst bestimmt gewesen war, eine ganz unerwartete Wendung nahm. Gelegentlich eines seiner Besuche bei dem damaligen Direktor der Académie royale, Léon Pillet, musste er zu seinem grossen Erstaunen erfahren, der überreichte Entwurf gefalle diesem Herrn so gut, dass er sich ihn zu anderweitiger Verwendung abgetreten wünschte. Er sei nämlich genötigt, einem älteren Versprechen gemäss einem anderen Komponisten baldigst ein Opernbuch zu übergeben, und der in seinen Händen befindliche Entwurf scheine ihm ganz zu diesem Zwecke geeignet. Hartnäckig bekämpfte der junge Meister diese Zumutung, so lange er konnte; nach einem unter den trübsten Nöten durchgequälten Winter jedoch sah er die Unhaltbarkeit seiner Situation ein, verkaufte seinen Entwurf der Grossen Oper für die unbedeutende Summe von 500 Franks, machte sich nun aber auch sogleich an die Ausführung seines Süjets in deutschen Versen. Dies geschah in den Tagen vom 18. bis 28. Mai 1841 in Meudon, während eines fast sechsmonatlichen Landaufenthaltes. Dies war das Ende seiner, in dem Briefe an Lüttichau erwähnten hoffnungsvollen Verhandlungen mit der Pariser grossen Oper! Aber auch Dresden liess in der Zwischenzeit nichts Ermutigendes von sich vernehmen. Monat um Monat schlich unter täglichen Nahrungssorgen für ihn dahin. Mitten aus der Arbeit am „fliegenden Holländer" heraus sah er sich daher genötigt, am 25. Mai, drei Tage nach seinem achtundzwanzigsten Geburtstag, abermals brieflich an Lüttichau heranzutreten.

Richard Wagner an Generaldirektor Freiherrn von Lüttichau (II). Paris, 25. Mai 1841

Diesen zweiten Brief, erwähnt von Rob. Prölss,[1]) der ihn jedenfalls in den Archiven des Dresdener Hoftheaters gesehen, haben wir unsererseits nie zu Gesichte bekommen; auch Altmann registriert ihn sub No. 60 ohne eigene Kenntnis. Seinen Inhalt können wir uns jedoch aus den ihm vorausgegangenen Schreiben an Hofrat Winkler (Theodor Hell) und Reissiger erkennen. Aus dem erstgenannten nämlich, vom 8. April, scheint hervorzugehen, dass die Absendung der Partitur nicht direkt an Lüttichau, sondern an die Schröder-Devrient erfolgt sei, und dass diese das ihr geschenkte Vertrauen, als Vermittlerin zwischen dem weit entfernten und dadurch zur Ohnmacht verurteilten Künstlers und der Generalintendanz, nicht eben im erwünschten Sinne gerechtfertigt habe.

„Ich erkenne an, dass Herr von Lüttichau grenzenlos vernachlässigt ist, und zwar ganz ohne meine Schuld."

Und noch in dem etwas späteren Briefe an Reissiger heisst es über sie:

„Die gottlose Dame Schröder-Devrient hat mir grossen Kummer bereitet, wenn auch nur dadurch, dass sie mich so gänzlich in Ungewissheit lässt über das, was sie mit

[1]) „Dramaturg. Blätter" v. J. 1877, Band II, Nr. 4, S. 123.

Digitized by Google

meinen Sachen angefangen hat. Noch weiss ich nicht, ob sie die Partitur meiner Oper Herrn v. L[üttichau] in meinem Namen zugestellt habe; da sie aber verreist ist, und ich sie so dringend darum gebeten habe, lässt es sich fast nicht anders denken. Hat nun aber Herr v. L[üttichau] die Partitur erhalten, (— das Buch habe ich ihm direkt von Paris zugeschickt —), haben ferner Sie bei ihm für mich gesprochen, wie Sie mir mit so viel Liebenswürdigkeit es zu erwarten gegeben haben, — hat endlich auch Herr Hofrath Winkler, wie er es mir stets versichert hat, ein gutes Wort für mein Interesse eingelegt, — so begreife ich nicht, warum Herr v. L[üttichau] mir nicht endlich die Freude bereitet, seine Intentionen zu erkennen zu geben. Ich verlange ja für den Augenblick nichts weiter, als eine bestimmte Erklärung seinerseits, ob er meine Oper geben lassen will oder nicht."

Wir glauben, diese Auslassungen genügen völlig, um uns über den Inhalt des fehlenden zweiten Briefes an Lüttichau eine genaue Vorstellung zu geben; vielleicht aber regt diese Erwähnung einen Dresdener Leser der „Musik" dazu an, den fehlenden Brief demnächst ergänzend an dieser Stelle aus den Dresdener Akten zu publizieren, nachdem er sich die Erlaubnis dazu von Bayreuth aus eingeholt hat.

Vergeblich wartete indes der junge Meister fünf Wochen lang auf die Beantwortung seines letzten Schreibens und liess dann am 30. Juni ein neues, noch dringlicheres Gesuch an die Dresdener General Direktion ergehen.

Richard Wagner an Generaldirektor Freiherrn von Lüttichau (III). Paris, 30. Juni 1841

Auch dieser — dritte — Brief ist nicht zu unserer Kenntnis gelangt, weil wir bisher auch nicht den leisesten Versuch dazu gemacht haben, mit dem Dresdener Hoftheaterarchiv deshalb in ein Einvernehmen zu treten. Der Inhalt desselben ist für uns einstweilen durch die gleichzeitigen Schreiben an Theodor Hell, Reissiger usw. genügend charakterisiert; z. B. durch den an Reissiger gerichteten Passus:

„Was aber die Gemütsstimmung eines Pariser Privatkomponisten, zumal wenn es Sommer ist und er auf dem Lande lebt, angeht, so möchten Sie und Herr Hofrat W[inkler] doch vielleicht ein kleines Unrecht haben, wenn Sie ihm mehr Contenance zutrauen sollten, als ihm die Pariser Lüfte gerade gelassen haben ... Wenn Sie und Herr v. L[üttichau] in das wunderbare Gewebe von Traurigkeiten, Hoffnungen, Aussichten, Albernheiten, Plänen, Zerstreuungen usw. blicken könnten, welches meine gegenwärtige Situation ausmacht, so würden Sie, ich glaube es fest, plötzlich wissen, ob Sie mir ein schnelles Ja oder Nein zusprechen sollten" (Leben Wagners I, S. 414).

In der Tat bedeutete nach der „grenzenlosen Vernachlässigung" seiner Sache während des verflossenen Halbjahrs das fernere Verstreichen jeder einzelnen Woche nichts Geringeres als die verstärkte Befürchtung, dass seine Oper nun auch während des bevorstehenden Winters von 1841 zu 42 nicht zur Aufführung gelangen sollte, mithin, statt des verhofften

Digitized by Google

baldigen grossen Erfolges, ein neues, fast unerträgliches Lebensjahr voll von Quälereien und Plagen der niedersten Art! Mit jenem (dritten) Briefe vom 30. Juni kreuzte sich nun allerdings der bereits vom Tage vorher — 29. Juni — datierte langersehnte Bescheid der Generaldirektion, laut dessen der „Rienzi", nach sorgfältiger Prüfung des Textbuches, wie der Partitur, für das Institut der Kgl. Sächsischen Hofoper zur Aufführung angenommen worden war, die Zeitbestimmung lautete aber noch unbestimmt genug: „sobald tunlich, hoffentlich im Laufe des nächsten Winters". Auf diese Nachricht antwortete Wagner kurz nach ihrem Empfang in einem ebenfalls im Dresdener Archiv erhaltenen Briefe:

Richard Wagner an Generaldirektor Freiherrn von Lüttichau (IV.) Meudon bei Paris, 9. Juli 1841

und damit stockt der Briefwechsel mit der Generaldirektion, nach vorläufiger Erreichung dieses Zieles, für ein volles halbes Jahr, während andererseits die brieflichen Beziehungen zu den Dresdener Kunstgenossen, wie Ferdinand Heine, Chordirektor Fischer, die Schröder-Devrient, Tichatschek, Reissiger, Hofrat Winkler immer lebhafter werden. Alles geht darauf hinaus, die Aufführung wenigstens noch zum Februar zu ermöglichen, da für ihn so unendlich viel davon abhing. Statt dessen schaltete sich eines jener ephemeren Repertoire-Ereignisse nach dem andern ein, und seine brieflichen Anrufungen blieben vielfach unbeantwortet, wie dies aus dem Schreiben vom 4. Januar 1842 an den alten Familienfreund seines Stiefvaters Geyer, Ferdinand Heine, in so ergreifender Weise hervorgeht. „Sie schweigen, Herr Fischer schweigt" usw.

„Wenn Sie oder irgend jemand ganz genau wüssten, wie meine ganze Lage, alle meine Pläne und Beschlüsse durch ein solches Verzögern vernichtet werden, so würde man Erbarmen haben. Sollte es wirklich soweit kommen, dass man meine Oper für dieses Winterhalbjahr noch ganz beiseite legen müsste, so wäre ich in der Tat untröstlich, und Der- oder Diejenige, die an dieser Verzögerung Schuld trüge, hätte eine grosse Verantwortung, vielleicht für unsägliche mir bereitete Leiden, auf sich gewälzt." (Leben Wagners I, S. 426.)

In demselben Briefe heisst es: „Ich habe an Herrn von Lüttichau geschrieben, und wende mich hiermit auch an Reissiger", wodurch ein fünftes, uns ebenfalls unbekannt gebliebenes Schreiben an die Generaldirektion, ungewissen Datums, konstatiert wird:

Richard Wagner an Generaldirektor Freiherrn von Lüttichau (V). Anfang Januar 1842

Am 7. April 1842 endlich schlug für ihn die Stunde seiner Abreise aus Paris nach Deutschland nach fast dreijährigem qualvollen Aufenthalte daselbst. Bei seiner Ankunft in Dresden ersah er nur allzudeutlich, dass er sich wegen seines „Rienzi" nicht allzusehr mit der Heimkehr hätte zu

beeilen brauchen! Nur seinem unablässigen Drängen war es zuzuschreiben, dass die Aufführung endlich doch im Oktober 1841 stattfand. Die besonderen Umstände, die sich vereinigten, um nach der glänzenden Aufnahme des Werkes ihm die Kapellmeisterstellung neben Reissiger anzubieten, gehören nicht in den Zusammenhang der gegenwärtigen Darstellung, sondern in die Biographie des Meisters. Ihre Annahme kostete ihn eine beträchtliche Überwindung, auch verblieb er in ihr kaum sechseinhalb Jahre; und die hierbei bestandenen Kämpfe empfangen gerade aus der Korrespondenz mit Lüttichau eine ganz eigenartig neue Beleuchtung. Zunächst sei es uns vergönnt, aus einem ungedruckten Briefe an den Bruder Albert (vom 3. Dezember 1842) einige Sätze anzuführen, die seine Abneigung gegen die Annahme der ihm angetragenen Dresdener Stellung zum Ausdruck bringen. Im Anschluss an die Erwähnung des überraschend eingetretenen Todesfalls des armen Rastrelli heisst es in dieser vertraulichen Mitteilung:

„Sogleich blickten aller Augen auf mich als seinen Nachfolger im Amte: am Hofe sprach man davon und Lüttichau liess mich ausforschen. Ich liege in einem schweren Kampfe: gern bliebe ich natürlich für die nächsten Jahre noch frei. Ich bin jetzt in meinem besten Alter, wo die produktiven Kräfte am frischesten gespannt sind: zwei Sujets zu neuen Opern habe ich bereits entworfen, im Laufe von zwei Jahren könnte ich sie komponiert haben, wenn ich frei bliebe. Ich gestehe, dass ich diese Freiheit gern mit den Opfern einiger Sorgen in pekuniärer Hinsicht erkaufte."

Auf der anderen Seite musste freilich die Aussicht, ein so ausserordentliches Personal, wie es gerade damals die Dresdener Oper ihm bot, zu seiner Disposition zu erhalten, um mit ihm die höchsten Kunstleistungen zu erzielen, etwas Verführerisches für ihn haben.

„Ich habe deshalb", fährt er im Zusammenhang des obigen Briefes fort, „und besonders, da man mir Vorwürfe machte, nicht mit der Sprache herauszurücken, vor einigen Tagen mich frei gegen Lüttichau ausgesprochen: da eine untergeordnete Stellung, wie sie Rastrelli inne hatte, mir diese Aussicht nicht biete, so könne ich auf den erledigten Platz nicht reflektieren. Hierauf hat mir nun Lüttichau erklärt, dass es sein Wille nicht sei, die Stelle so wieder zu besetzen, wie sie Rastrelli innehatte; da er in Reissiger, dessen zu grosser Schlaffheit und Unbeholfenheit wegen, durchaus nicht mehr das nötige Vertrauen setzen könne, so beabsichtige er, einen anderen Kapellmeister ihm an die Seite zu setzen, der mit ihm zum mindesten vollkommen gleiche Rechte teile. — Nun stehe ich denn wie Herkules am Scheidewege: — Jeder, der bloss mein materielles Wohl im Auge hat, wird mir natürlich zurufen: ‚Greif' zu!' Ist damit aber auch Alles abgetan? — —"

So standen die Dinge noch vier Wochen später, am 5. Januar 1843, nachdem tags zuvor der „fliegende Holländer" an der Dresdener Oper in seiner zweiten Aufführung einen Erfolg gehabt hatte, dessen ungenügende Fundamentierung sich erst viel später herausstellte, während er für den Augenblick sogar recht glänzend sich ausnahm. Da erschien, am Tage

nach der Vorstellung, der Bediente des Geheimrats Lüttichau von neuem in des jungen Meisters Zimmer, um ihn noch an demselben Vormittag zu einer Besprechung einzuladen. Von dem Verlauf und Gegenstand dieser Unterredung werden wir nun in einem noch an demselben Tage (5. Januar nachmittags) geschriebenen (sechsten) Briefe unterrichtet, dem wir im Nachstehenden den wichtigen Hauptabschnitt wörtlich entnehmen:

Richard Wagner an Generaldirektor Freiherrn von Lüttichau (VI) 5. Januar 1843

„Ew. Excellenz

beeile ich mich davon in Kenntnis zu setzen, dass nach reiflicher Überlegung meinerseits ich es für notwendig erachte, auf die von E. E. heute Vormittag mir gütigst gemachten Vorschläge zu erklären, wie ich es für unmöglich halte, unter den obwaltenden Umständen eine provisorische Anstellung als Musikdirektor der K. Kapelle auf Probe anzunehmen. Den Gründen, die ich E. E. heute nur unentschieden und in nicht gehöriger Fassung mitteilte, habe ich zur Motivierung dieser Erklärung hauptsächlich Folgendes hinzuzufügen und Dero geneigter Beachtung untertänig zu empfehlen.

In einer Probe-Anstellung als Musikdirektor erachte ich, meinen besonderen Ansichten über den jetzigen Zustand der K. Kapelle und der Oper nach, es für rein unmöglich, meine Energie E. E. in dem Lichte und der Wirkung zu zeigen, wie ich es unumgänglich wünschen muss, um E. E. von der Wichtigkeit zu überzeugen, die ich den von mir zu übernehmenden Pflichten beilege. Erlauben mir E. E. ganz offenherzig meine wahre Meinung auszusprechen, so erachte ich es für Schuldigkeit, hier zu erklären, dass ich die künstlerische Disziplin der K. Kapelle zu dieser Zeit in einem durchaus nicht befriedigenden Zustande gefunden habe, dass ich zumal in den letzten Jahren durch näheres Bekanntwerden mit den Leistungen der bedeutenderen Pariser Orchester einen so grossen Begriff von dem erhalten habe, was so ausgezeichnete Kräfte, wie sie die K. Kapelle in sich schliesst, zu produzieren imstande sind, dass es mir meiner ganzen Natur nach unmöglich sein würde, mit dem Antritt meiner Funktionen, möge mir ein Titel beigelegt werden, wie er wolle, meine gewonnenen Ansichten und Erfahrungen nicht zur Tat zu machen. Das würde ich aber bei dem jetzigen Zustande der Kapelle nicht bloss durch Mitteilung meiner Ansichten, sondern namentlich durch tiefe, in die Organisation derselben eingreifende Massregeln, auf deren Festhalten ich bestehen müsste, zu bewirken imstande sein. Um in diesem letzteren und höchst wichtigen Punkte mit Erfolg auftreten zu können, bedarf ich durchaus der Autorität im vollen Sinne des Wortes, ich bedarf des unbedingt ausgesprochenen Vertrauens, das man höhererseits in mich setzt. Sollte ich aber nun der K. Kapelle in einer Stellung entgegentreten, die ihr selbst mehr oder weniger die Freiheit und das Recht zugestände, ihre mehr oder weniger parteiliche oder unparteiliche Stimme über mich abzugeben, so würde ich von vornherein nur gelähmt und befangen auftreten können; in diesem einen Jahre aber, in welchem ich den Grund zu meinen späteren Leistungen zu legen hätte, würde ich nur ein für allemal die richtige Stellung verlieren, ohne die unter den jetzigen Umständen niemand dem E. E. untergebenen Institute von gründlichem Nutzen sein kann.

Dies ist meine vollste, wahrste Überzeugung, und ich stehe im Begriff, sie durch ein bedeutendes Opfer zu bekräftigen, da ich, wenn ich erkläre, die von E. E. mir angebotene provisorische Anstellung nicht annehmen zu können, mir sehr möglicher-

weise die Aussicht auf eines der ehrenvollsten Ämter, das eines Kapellmeisters der der K. Kapelle, für jetzt verschliesse."

Das war gesprochen nicht allein wie ein Künstler, sondern auch wie ein Mann, mit völliger Hintansetzung aller Rücksichten auf seine persönliche Lage. Die vollkommene Kontinuität der Persönlichkeit in dem noch jugendlichen Schöpfer des „Rienzi" und des „fliegenden Holländers", in dessen Innerem bereits „Tannhäuser" und „Lohengrin" sich regten, und des späteren Meisters von Bayreuth springt einem jeden in das Auge. Die Unabhängigkeit seines Charakters, die Unbeugsamkeit seines reformatorischen Geistes, lässt sich die Vorschriften und Bedingungen seiner Tätigkeit nicht von dem zufälligen Vorgesetzten eines bestehenden künstlerischen Institutes, sondern allein von seinem eigenen Gewissen diktieren. Damit nun aber der, von jeder persönlichen Anmassung entfernten, Bescheidenheit der Ausdruck nicht fehle, die mit wahrem stolzem Selbstbewusstsein stets eng verbunden ist, heisst es am Schlusse des Schreibens:

„Ich kann nicht in E. E. dringen, mir auf Treu und Glauben eine so bedeutende Anstellung, wie ich sie einzig in Anspruch nehme, zuzuteilen, erlaube mir jedoch dies Einzige noch Dero geneigter Beachtung anzuempfehlen, dass es mir nämlich, falls E. E. mich mit dem ausserordentlichen Vertrauen beehren wollten, unmöglich sein würde, auf der weiteren Erfüllung kontraktlicher Zusagen zu bestehen, sobald ich inne würde, oder E. E. sich zu der Erklärung genötigt sehen würden, dass ich ein so grosses Vertrauen nicht zu rechtfertigen imstande wäre."

Der von uns im Druck hervorgehobene Ausdruck „ausserordentliches Vertrauen" bezieht sich, wie nicht allein wir ihn verstehen, sondern bisher noch ein jeder, mit historischem Sinne ausgestatteter, unbefangene Leser dieses Passus ihn verstanden hat, in dem ganzen Zusammenhange des Schreibens natürlich bloss auf die Anstellung ohne das ihm zugemutete, und in dem Schriftstück abgelehnte „Probejahr"; zum Überfluss hat Wagner selbst ihn nochmals unzweideutig dahin interpretiert. Es war daher nicht edel von Lüttichau, gerade diese Wendung späterhin, als ihm daran gelegen war, aus ihrem Zusammenhang loszureissen, als wenn damit die Entlassung Wagners aus seiner „lebenslänglichen" Anstellung ein für allemal seiner Willkür und seinem Belieben anheimgestellt wäre.

Von der Persönlichkeit Lüttichaus, des Mannes mit den „schwarzen Augenbrauen" und der wechselnden Gesinnung, haben wir an anderem Orte (Leben Wagners II, S. 7—10) auf Grund von Schilderungen der Zeitgenossen ein so eingehendes Bild entworfen, dass uns kaum ein Zug daran zu fehlen scheint, und wir demnach von einer Wiederholung der dort gegebenen Charakteristik absehen. Nur der eine Zug sei hier nochmals bestätigt, dass selbst auch ihm (wie allen, die je mit Richard Wagner

Digitized by Google

persönlich verkehrten) eine Ahnung von der überragenden höheren Bedeutung seines damaligen „Kapellmeisters" von Hause aus nicht ganz fremd geblieben sei, ein dunkles Bewusstsein von derjenigen persönlichen Bedeutung des Genius, die sich in den beiderseitigen dienstlichen Beziehungen nicht erschöpfte. Auch war sich Lüttichau bei allem Eingenommensein von seiner eigenen Respektsstellung wohl bewusst, zugleich im Sinne seines fürstlichen Herrn zu handeln, wenn er sich zu dem rastlos strebenden, stets nur das Beste wollenden jungen Meister von vornherein eine Art väterlich wohlwollender Stellung gab. Ein bemerklicher Altersunterschied, durch das so völlig abweichende Naturell beider noch vergrössert, erleichterte ihm diese Haltung. Dennoch sollte es zwischen beiden an Konflikten nicht fehlen, die sich bis zu dem endlich unvermeidlichen Bruch steigern mussten. Ein grösseres Entgegenkommen von seiner Seite gegenüber den durchaus massvollen Reformvorschlägen Wagners hätte wenigstens dem letzten und äussersten Konflikt unzweifelhaft vorbeugen können, zum Heil für das Dresdener Königl. sächsische Kunstinstitut. Ob ohne weiteres auch zum Heil für den Künstler, ist eine ganz andere Frage, deren Erwägung an dieser Stelle uns sehr weit führen könnte, jedenfalls weiter, als es der Raum für den gegenwärtigen Zweck gestattet.

Der nächste, siebente, Brief an Lüttichau stammt vom 2. Mai 1843, und bezieht sich auf eine vorübergehende Misshelligkeit mit dem Konzertmeister Lipinski. Er war bisher nur aus dem Konzept bekannt, und aus diesem mit dem approximativen Datum des 27. April zuerst in den „Bayreuther Blättern" (Jahrg. 1899, S. 5 ff.) abgedruckt. Inzwischen ist uns, durch private abschriftliche Mitteilung, aus dem Nachlass Lüttichaus der betr. Brief in seiner definitiven Gestalt und mit dem wirklichen Datum bekannt geworden, und es ist interessant zu beobachten, worin die Abweichungen bestehen. Wir setzen deshalb das gesamte Schriftstück noch einmal wörtlich her. Auch dieses Dokument knüpft in seinen charakteristischen Ausführungen abermals an eine vorausgegangene mündliche Unterredung.

Richard Wagner an Generaldirektor Freiherrn von Lüttichau (VII), 2. Mai 1843

„Ew. Excellenz

haben gestern das von mir gegebene Versprechen gütigst angenommen, zunächst und überhaupt mein Verhalten der Königl. Kapelle gegenüber mit allem Fleisse so einzurichten, dass deren gegründete oder nicht gegründete Klagen über dasselbe keine Veranlassung mehr finden sollen, ferner für das Erste und besonders in dero Abwesenheit[1]) bei der Direktion älterer Opern, selbst wenn es meiner künstlerischen Überzeugung zuwiderlaufen sollte, nichts in den bisher hier gültigen Auffassungen der Tempi usw. abzuändern, ohne mich jedoch daran verhindern zu lassen, bei dem

[1]) Konzept: „und besonders während der Abwesenheit Ew. Excellenz".

Studium neuerer Opern nach besten Kräften zur möglichsten Vollendung der Darstellung derselben beizutragen. Diesem Versprechen, dessen treue Erfüllung die zuletzt entstandene Missheiligkeit allem Vermuten nach zu beseitigen imstande sein wird, halte ich nach ruhigerer Überlegung noch einige Erklärungen hinzuzufügen für nötig, um sowohl Ew. Excellenz mit der Beschaffenheit der meisten mir gemachten Vorwürfe genauer bekannt zu machen, als zumal auch mich in künstlerischer Hinsicht noch genügender zu rechtfertigen, als dies gestern geschehen konnte, wo ich zwar durch mehrere von Hrn. Lipinski mir gemachte Insinuationen selbst bis zum Vergessen des schuldigen äusseren Anstandes vor den Augen Ew. Excellenz aufgeregt wurde, dennoch aber durch dessen stete vague Unterbrechungen[1]) nicht dazu gelangen konnte, in einer ruhigen und besonnenen Auseinandersetzung mir diese nötige Rechtfertigung auf der Stelle zu verschaffen.

Was Herrn Lipinski in Gemeinschaft mit manchem Mitgliede der Königl. Kapelle nach einem durchaus einträchtigen und durch künstlerische Begeisterung ausgezeichneten Zusammenwirken in den Proben und Aufführungen der Oper *Armide*, hauptsächlich gegen mich erbittert hat, ist von ihm unverholen genug vor Ew. Excellenz zugestanden worden, nämlich — der Neid wegen der mir von allen Seiten gemachten Lobsprüche, trotzdem ich diese nie dahingenommen habe, ohne den grössten Teil derselben der ausserordentlichen Mitwirkung aller Kräfte unserer Oper zuzuwenden. Ich habe sicher nicht nötig, Ew. Excellenz darauf hinzuweisen, in wie weit dieses Gefühl des Neides bei Herrn Lipinski und dessen Anhängern gewirkt hat, ihr Urteil über mich zu trüben und befangen zu machen. Seit den Aufführungen der *Armide* bin ich mit der Kapelle in kein bedeutenderes Zusammenwirken wieder getreten bis zu der Probe des *Don Juan*:[2]) — nachdem bis dahin dem Erfolge meiner Leistungen nichts anzuhaben war, hat man nun die Aufführung dieser Oper, die aus vielen Ursachen, mit denen ich nichts gemein habe, misslungen zu nennen war, als geeignete Gelegenheit ergriffen, meine Leitung derselben anzugreifen, und sucht den Vorwand dazu in Änderungen, die ich in viel grösserer Ausdehnung darin eingeführt haben soll, als diess wirklich der Fall ist. Herr Lipinski bestreitet mir das Recht und die künstlerische Befugnis zu dergleichen Abänderungen, und stützt sich dabei zunächst auf die Untrüglichkeit der bisherigen, hier üblichen[3]) Auffassungen älterer Opern. Nun will ich zur Umstossung dieser Behauptung nur Eines aufstellen: — als mir von Ew. Excellenz der Auftrag ward, Euryanthe zu dirigieren, bat mich die Witwe des verewigten Schöpfers dieser Oper um eine Unterredung, in welcher sie mich beschwor, doch endlich diese Musik dem Publikum wieder so zu Gehör zu bringen, wie Weber es verlangt hätte, denn es seien Vergreifungen der Tempi usw. allmählich hier eingerissen, die für sie, die sich noch sehr deutlich erinnere, wie Weber ihr das wiederholt vorgespielt habe,[4]) sehr oft ganze Teile des Werkes entstellt erscheinen liessen; sie wies mich zur genauen Kenntnisnahme der Tempi, wie sie Weber sich gedacht hätte, an Madame Schröder-Devrient, welche, wie sie wisse, den Geist der ersten Aufführungen unter Weber treu im Gedächtnis bewahrt habe. Madame Schröder-Devrient bestätigte die Aussagen der Frau von Weber durch ihre Mitteilungen vollkommen. Ew. Excellenz

---

[1]) Konzept: „stete regen Unterbrechungen", — falls es sich nicht etwa um einen blossen Lesefehler gelegentlich der Abschrift handelt.

[2]) Konzept: „als bei der Probe".

[3]) Im Konzept fehlen die Worte „hier üblichen".

[4]) Konzept: „die für die, die sich noch sehr deutlich erinnern, wie Weber ihnen diess wiederholt vorgespielt habe".

ersehen hieraus, wie eine Oper, die an demselben Orte, bei derselben Kapelle, unter Leitung des Komponisten einstudiert wurde, binnen zwanzig Jahren bedeutend von der ersten und wahren Auffassung abweichen kann, und ich frage nun, wer will gültiger Bürge für die treue Bewahrung der Tradition bei einer Oper sein, die vor fünfzig Jahren bereits hier gegeben und nie unter der Leitung des Komponisten hier aufgeführt worden ist?"

Es sei hier hingegen auf die von uns nachgewiesenen authentischen Belehrungen hingewiesen, welche dem Meister schon früh durch den exklusiven Mozartanhänger Friedrich Dionys Weber in Prag, als Augen- und Ohrenzeugen der ersten Aufführungen Mozartscher Werke, zuteil geworden waren (Leben Wagners I, S. 163). Aus dem reichen Vorrat der Erinnerungen des Prager Altmeisters hatte er damals sehr detaillierte Nachrichten und Belehrungen über den Vortrag Mozarts gesammelt, die ihm für sein eigenes Bewusstsein von den hier in Frage kommenden Problemen für alle Zeiten von allerhöchstem Wert waren und noch 1869 in der Schrift „über das Dirigieren" zur Verwertung gelangen. In dem Schriftstück heisst es nun weiter, wie folgt:

„Herr Lipinski stellte mir ferner gestern in Gegenwart Ew. Excellenz die Unantastbarkeit der Leistungen der Königl. Kapelle entgegen.[1]) Dass dies seinerseits nur eine Phrase war, durch deren Anwendung er in den Augen Ew. Excellenz mir gegenüber das leichteste Spiel zu gewinnen hoffte, ist für mich, der ich Hrn. Lipinski's Ansichten über den Stand der Kapelle aus seinen Äusserungen wiederholt kennen gelernt habe, unzweifelhaft; im Gegenteil ist er mit mir darüber einig, dass in einzelnen Teilen unseres Orchesters[2]) nicht immer so gespielt wird, wie gespielt werden sollte[3]). Wenn nun Herr Lipinski an diese Unantastbarkeit selbst nicht glaubt, warum stellt er sie mir bei einer Gelegenheit und vor einer Person, wo mir das leicht gefährlich werden konnte, so drohend entgegen?

In der Tat, so sehr Hr. Lipinski sich den Anschein gab, nur im Interesse der guten Sache zu reden, so kann ich nicht umhin zu glauben, dass er entschieden nur aus willenlos[4]) gekränkter Eitelkeit in seinem persönlichen Interesse aufgetreten ist, so geschickt er dies auch mit dem allgemeinen zu vermengen wusste. Deshalb zeihe ich Hrn. Lipinski der Unredlichkeit und ausser vielen Warnungen, die mir über die Falschheit seines Charakters zugekommen sind, würde ich, wenn ich nicht fürchten müsste durch zu lange Ausdehnung dieser meiner schriftlichen Rechtfertigung Ew. Excellenz zu sehr zu ermüden, einen Beleg dafür anführen, den ich erst kürzlich erlebt habe, und der wohl hätte hinreichen können, mich vollkommen über ihn aufzuklären.[5]) Wohl weiss ich jedoch, dass auch Leute von zweifelhaftem Charakter bei

---

[1]) Im Konzept folgt hier statt des Punktes ein Doppelpunkt.

[2]) Im Konzept folgt hier die näher ausgeführte Angabe: „als in der zweiten Violine, den Hörnern, der ersten Trompete, sowie bei manchen zweiten Blasinstrumenten".

[3]) Das Konzept lautet auch hier vollständiger: „gespielt werden sollte; den Vortrag der einzelnen Virtuosen in unserer Kapelle stelle ich natürlich bei Seite".

[4]) Im Konzept fehlt das Wort „willenlos".

[5]) Im Konzept wird dieser „Beleg" tatsächlich gebracht, und es lautet demnach der ganze Satz, wie folgt: „und ausser vielen Warnungen, die mir über die Falschheit seines Charakters zugekommen sind, erwähne ich hier einen Beleg derselben,

Digitized by Google

ihren sonstigen ausgezeichneten Fähigkeiten, die Zierde eines Kunstinstitutes, wie das einer Kapelle, sein können[1]); auch ich, wenngleich ich mich von so groben Charakterfehlern rein weiss, habe mir die Heftigkeit und Unbesonnenheit meines Temperamentes vorzuwerfen, und kann mich daher nicht beklagen, dass mir jetzt eine Lehre gegeben worden ist[2]), die jedenfalls den Vorteil für mich hat, dass sie mich schnell aus einem Irrtum reisst, nämlich aus dem Irrtum, Leute für meine Freunde zu halten, die sich mir als solche geben. Ich weiss jetzt plötzlich, welchen Weg ich zu verfolgen habe, um nach und nach[3]) zu einem Ziele zu gelangen, das ich im feuerigen Eifer für die Sache bereits in der nächsten Nähe glaubte, und somit verspreche ich Ew. Excellenz ganz insonderheit auch bei meinem ferneren Zusammenwirken mit Herrn Lipinski mit vollkommenem Vergessen der betrübenden Erfahrungen, die ich über seinen Charakter als Mensch machen musste, in ihm nur noch den Künstler vor Augen haben zu wollen, als welchem ich ihm meine bewunderndste Hochschätzung nicht versagen können werde.[4])

Aber auch Ew. Excellenz wage ich darauf hinzudeuten, in welchem Sinne die Klagen Herrn Lipinskis zu verstehen seien, und dieselben untertänigst zu ersuchen, durch Würdigung meiner Gegengründe mir beweisen zu wollen, dass ich so glücklich sei, die Achtung Ew. Excellenz bewahrt zu haben, denn nur in dem Bewusstsein des unschätzbaren Besitzes derselben werde ich den Mut haben können, in der Folgezeit, wenn meine Stellung gegen die Kapelle gesicherter[5]) sein wird, gegen einzelne Angriffe den nachdrücklichsten Schutz Ew. Excellenz für mich nachzusuchen."

Wir ersehen aus den Erfahrungen dieses einen, ersten Vierteljahres seiner Dresdener Dirigententätigkeit, wie sehr er im Recht gewesen war, es sich auszubedingen, dass er von vornherein mit allen autoritativen Befugnissen seines Amtes ausgerüstet würde, um den — aus dem Schosse des von ihm selbst geleiteten Instrumentalkörpers gegen ihn gerichteten — Angriffen seitens der Trägheit, des Neides, der gekränkten Eigenliebe erfolgreichen Widerstand leisten zu können. Dass das Einvernehmen mit Lüttichau, insbesondere auch dessen lebhaftes Interesse an dem nie ver-

---

den ich erst kürzlich erlebt habe, und der wohl hätte hinreichen können, mich vollkommen über ihn aufzuklären. — Nachdem Herr Röckel in der Kirche mit einer Messe von Morlachi debutiert hatte, spreche ich beim Nachhausegehen Hrn. Lipinski, welcher sich über diese Messe gegen mich mit diesen Worten äussert: ‚Welch ein erbärmliches Machwerk! Man muss ein Kreuz darauf zeichnen, damit sie beiseite gelegt werde, um nie wieder zum Vorschein zu kommen! Wie kann man solches Zeug aufführen?' — Nachdem ich mich kaum 50 Schritt von Herrn Lipinski entfernt habe, treffe ich auf Herrn Röckel, und als ich ihm Vorwürfe mache, dass er diese Messe zu seinem Debut gewählt habe, entgegnet er mir: ‚Ja, mein Gott! Grade diese Messe hatte mir Herr Lipinski zu meinem Antritt besonders empfohlen!' — Was halten Ew. Excellenz von einem solchen Manne?"

[1]) Im Konzept folgt hier noch der Satz: „dass man im Gegenteil nur sehr selten alle Vortrefflichkeiten des Charakters und des Geistes vereinigt finden kann".

[2]) Im Konzept: „eine Lehre geworden ist".

[3]) Konzept: „um nun nach und nach".

[4]) Konzept: „meine bewunderndste Hochschätzung ja nie versagen werde können".

[5]) Konzept: „erst gesicherter".

sagenden Erfolge des „Rienzi", einstweilen noch ein ziemlich ungetrübtes blieb, bezeugt u. a. eine Briefstelle vom 14. Juni 1843 (an Albert), an welcher es heisst:

„Lüttichau ist jetzt auf Reisen: vor der Abreise drang er in mich, ausfindig zu machen, wie wir den ‚Rienzi' auch ohne die Devrient geben könnten? Ja, die einzige Möglichkeit ist, dass die Wüst den Adriano sänge, — für die Irene hätten wir dann Sängerinnen genug. Die Wüst gibt nun aber keinesfalls ihre Partie her, und so ist es denn bei all den kleinen Purzeln, die wir haben, keine Möglichkeit, eine Sängerin herauszufinden, die neben der Wüst den Adriano sänge. Geht das Ding so fort, und kommt die Devrient den Winter nicht, so ist Lüttichau mit dem ‚Rienzi' in Verzweiflung, denn er ist, und wird noch auf lange hinaus seine Hauptoper bleiben. Dann muss Johanna her: der Himmel hat ihr alles zu solchen Rollen verliehen, und meinen Kopf gebe ich darum, dass, wenn Lüttichau Johanna nur sieht, er sogleich für sie eingenommen wird: — dann kommt das Übrige nach!"

Dass sich diese Voraussage buchstäblich erfüllte, ist bekannt; doch geschah dies erst ein volles Jahr später. Im Winter 1843/4 wurde „Rienzi" zwar wiederholt aufgeführt, aber bloss mit den vorhandenen Dresdener Kräften. Den Adriano erhielt „die Wüst" (d. h. Frau Kriete, geb. Wüst), neben ihr wurde die Partie der Irene einer der vorrätigen Dresdener „Purzeln" zuerteilt. Wir schalten hier übrigens zur weiteren Kennzeichnung des oben charakterisierten „väterlichen" Verhaltens Lüttichaus gegen den jungen Meister noch einen, uns erhaltenen, Zug aus dem Juli 1843 ein, aus welchem sich ergibt, wie einnehmend verbindlich der sonst häufig brüske Mann gerade gegen Wagner sein konnte und wie er dann imstande war, selbst einen so einfachen Akt, wie den einer blossen vierwöchentlichen Urlaubserteilung, in eine besondere Bezeigung seiner wohlwollenden Gesinnung zu verwandeln. Als dieser nämlich nach den sehr bedeutenden amtlichen Anstrengungen der letzten Monate (Leben Wagners II, S. 28/32) sich einer Erholung bedürftig fühlte, wandte er sich deshalb in mündlicher Unterredung an seinen Chef. Da verklärte sich, nach Wagners eigener Erzählung, dessen ganzes Gesicht (nachdem er kurz zuvor in der Angelegenheit eines beliebigen Sängers äusserst „bockbeinig" gewesen!), und mit völliger Anmut des Ausdrucks sagte er zu ihm:

„Lieber Wagner, Sie wissen, wie ich Sie liebe, und können sich somit leicht denken, dass mir Ihre Gesundheit selbst über den Nutzen geht, von dem Sie dem mir anvertrauten Institute sind. Leute wie Sie müssen vor allen Dingen gesund und guter Laune sein; also verfügen Sie über Ihre Zeit ganz nach Belieben."

Die Erteilung einer Beurlaubung in einer, an Arbeitsansprüchen reichen Zeit, hatte ihren Wert in sich selbst; aber die Art und Form, in welcher sie vor sich ging, verfehlte ausserdem nicht, auf ein dafür empfängliches Gemüt einen „völlig rührenden" Eindruck zu machen. Wäre es nur immer

Digitized by Google

bei diesem guten Einvernehmen geblieben! Aus der nächstfolgenden Periode ist hier hauptsächlich des eigentümlichen Antagonismus zu gedenken, in welchen Lüttichau in Sachen der Überführung der sterblichen Überreste Carl Maria von Webers aus London nach Dresden zu dem jungen Meister trat.

„Er könne doch unmöglich zugeben," äusserte er sich gegen Wagner, „dass gerade dem Andenken Webers eine solche übertriebene Ehre erwiesen würde, während doch der verstorbene Morlachi viel längere Zeit um die Kgl. Kapelle sich verdient gemacht habe, und niemand daran denke, dessen Asche aus Italien herzuholen. Zu welchen Konsequenzen sollte das führen? Er setze den Fall, Reissiger stürbe nächstens auf einer Badereise; seine Frau könne dann mit Recht dann ebenso gut, wie jetzt Frau v. Weber, verlangen, dass man die Leiche ihres Mannes mit Sang und Klang herkommen liesse!"

Es ist nun doch nicht etwa anzunehmen, dass dem Herrn Geheimrat der Unterschied zwischen den Verdiensten Webers und Reissigers um die deutsche Kunst wirklich so völlig unklar gewesen sei, als es nach dieser Ausserung den Anschein hat. Sicher aber ist es, dass er seinerseits keinen Vorteil für seine Autorität darin erblickte, diesen Unterschied besonders zu betonen: als Vorgesetzter wollte er es nicht mit Genies und sonstigen unberechenbaren Persönlichkeiten zu tun haben, um nicht durch eine ausserhalb seines Gesichtskreises liegende Gesetzmässigkeit in unbekannte Kometenbahnen gerissen zu werden.

Wir haben im vorstehenden das Verhältnis zwischen Richard Wagner und seinem Dresdener Vorgesetzten während seines ersten Dresdener Amtsjahres zum besseren Verständnis der an den letzteren gerichteten Schriftstücke in grossen Zügen geschildert. Nur ein, an den Schluss dieses ersten Amtsjahres gehöriges Dokument mussten wir uns noch vorbehalten, um es an die Spitze eines neuen Abschnittes unserer Mitteilungen zu setzen, zu denen es in einer engeren Beziehung steht.

Fortsetzung folgt

Digitized by Google

HANS SACHS ALS MUSIKER

von Georg Münzer-Berlin

Den Bewunderern Richard Wagners ist es besonders bemerkenswert erschienen, dass er aus den spärlichen Quellen, welche ihm über den Meistergesang nur zur Verfügung standen, doch ein so packendes, lebensvolles Kulturbild erschaut habe, wie er es uns zu unserem Entzücken in seinem sonnigsten Werke zeigt. Sein Genie hat divinatorisch erraten, was sonst nur auf dem Wege mühsamen langwierigen Studiums zu erbringen gewesen wäre. So war ein Hauptzeuge für Richard Wagner der Chronikeur Wagenseil, der in seinem 1697 gedruckten Kommentar der Stadt Nürnberg in einem Anhang von der „Meistersinger holdseligen Kunst" spricht. Der geschwätzige Autor verbindet diese Abhandlung mit einer Auseinandersetzung über die vermutliche Herkunft der — Zigeuner. Beide — Meistersinger und Zigeuner zählt er zu den kuriosen Erscheinungen seiner Zeit: man habe diese „Zweyerlei Art Leute" zu denen gerechnet, deren „Ursprung, Herkunft und wahre Beschaffenheit noch nicht zu erfahren gewesen". Was dieser Gewährsmann des weiteren über die Meistersinger erzählt, entspricht der Art und Weise, wie er sie als Kuriosität betrachtet. Seine etwas unzuverlässigen Berichte und, was noch schlimmer ist, seine entstellten Aufzeichnungen von Meistersingermelodieen haben vielen Historikern vom Fach als wesentliches Material für die Beurteilung des Meistergesanges überhaupt gedient. Man kann es nicht genug bewundern, dass Wagner hier klarer gesehen und dass er trotz aller Karikierung der Auswüchse dieser Kunstrichtung doch den edlen Kern der Sache wohl erfasst hat. Hans Sachsens Schlussrede über die kulturhistorische Mission der Meistersinger ist dafür ein glänzender Beweis. Wir wissen heut, dass jene alten Meister — so wenig unserm Sprachgefühl auch ihre ungeschlachten Satz- und Versbildungen zusagen — sich dennoch durch die Verarbeitung des biblischen und weltlichen Wissens ungeheure Verdienste um die Bildung und Aufklärung ihrer Zeit erworben haben. Aber wir wissen noch mehr.

Angeregt gerade durch Wagners Drama haben sich auch die Musikhistoriker intensiver mit dem Meistersingerproblem beschäftigt. Man hat versucht, die Aufzeichnungen der Melodieen in ihren alten Singebüchern zu entziffern und hat gefunden, dass auch ihre vielverspottete Melodik

Digitized by Google

immerhin besser ist als ihr Ruf. Wir wissen, welche Anregung Wagner selbst aus den verdorbenen Melodieen schöpfte, die er nur kannte. Immerhin musste er dort, wo er die edlere Seite des Meistergesanges zeichnen wollte, aus eigenem geben. Der Held seines Dramas — Hans Sachs — konnte als Poet zwar in eigenen Worten sprechen, oder Wagner brauchte seine Art nur nachzubilden. Für den Musiker Sachs gab dem Komponisten das Wissen seiner Zeit nichts her. Die „Wittenbergisch Nachtigall", deren Text Wagner übernahm, musste er mit eigener Melodie versehen, Sachsens Melodie dazu war damals nicht bekannt.

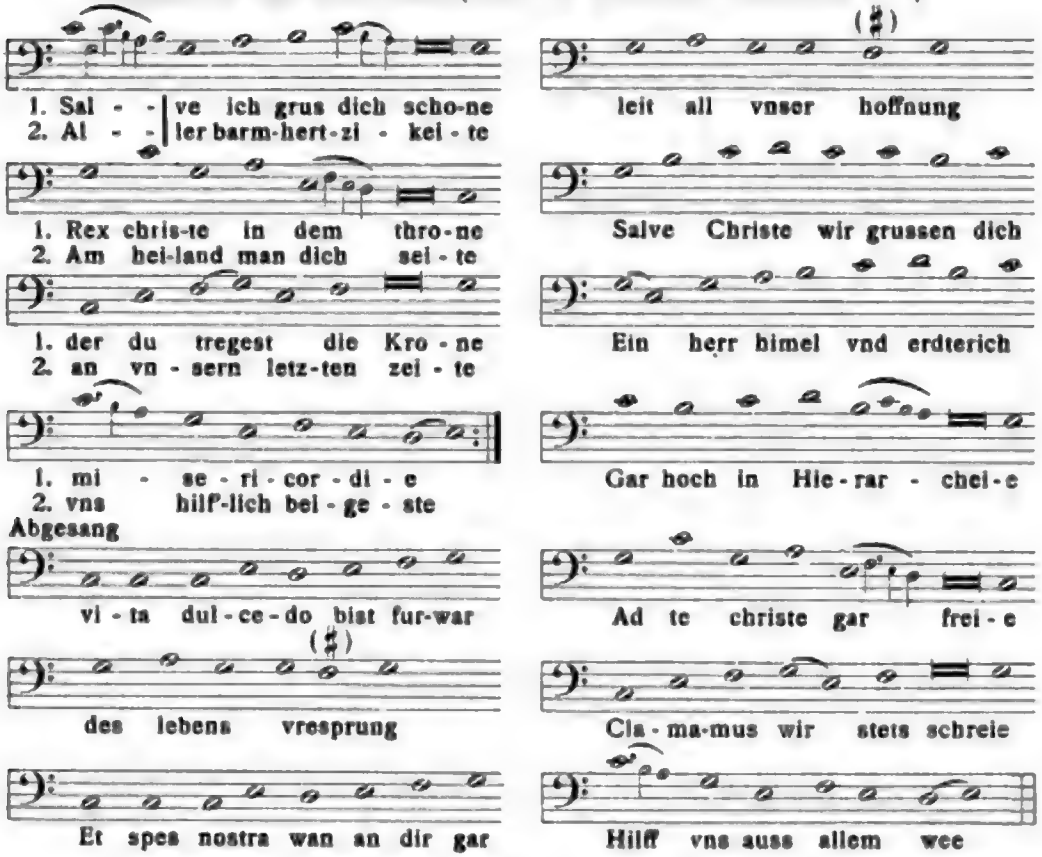
Heut kennen wir nicht nur diese, sondern insgesamt 13 Melodieen von Hans Sachs. In zwei jetzt zu Zwickau aufbewahrten Handschriften befinden sich folgende, vielleicht nicht von Sachs selbst geschriebene, aber doch unter seinen Augen aufgezeichnete Melodieen: Silberweise, Gülden Ton, Überhohe Bergweise, Morgenweise, Gesangweise, Kurze Ton, Lange Ton, Neue Ton, Bewährte Ton, Überlange Ton. Reicher noch ist das von Adam Puschman, einem Sachsschüler, geschriebene in Breslau befindliche „Singebuch", welches noch den Rosen Ton, den Klingenden Ton und die Spruchweise enthält.

Natürlich finden sich bei der Beliebtheit des Meisters seine Melodieen auch noch in vielen anderen Handschriften, doch dürfte neben den Zwickauer Codices der Breslauer den grössten Anspruch auf Glaubwürdigkeit haben. Nicht mehr vorhanden sind leider Sachsens Melodieen zu seinen „Hoftönen", mehr populären Liedern. Die Melodieen der Meisterlieder sind in neuerer Zeit wiederholt publiziert worden; leider ohne die nötige Pietät oder Sorgfalt.[1]) Ihr musikalischer Wert ist recht verschieden. Während einige handwerksmässig trocken erscheinen, verraten andere eine überraschende Kraft des Ausdrucks und der Linienführung. Es zeigt sich hier eine ähnliche Ungleichheit wie auch bei den poetischen Werken des ungeheuer fruchtbaren Mannes. Der Gesamteindruck ist aber doch ein recht erfreulicher. Hans Sachs war auch als Komponist eine respektable Persönlichkeit. Eine isolierte Erscheinung ist er unter seinen Zunftgenossen aber auf musikalischem Gebiete nicht gewesen, wenn er auch in erster Reihe steht. Sein Meisterstück ist zweifellos die Silberweise. Es folge hier die Melodie mit dem Originaltext. Die Noten sind unter Vermeidung der wechselnden C-Schlüssel des Originals im Basschlüssel gesetzt. Die Koloraturen sind durch kleine Noten unter Bögen gegeben. Man denke sich das Ganze im Tempo eines kraftvollen evangelischen Chorals. Die

[1]) Es ist hier nicht der Ort zu einer weiteren Auseinandersetzung über diesen Punkt. Ich verweise auf meine demnächst erscheinende grössere Publikation über das Singebuch Ad. Puschmans und die Melodieen des H. S.— Hauptsächlich sind die Melodieen durch falsche Schlüssel entstellt.

Melodieen sind aber o h n e Takteinteilung aufzufassen. Die Silben haben gleiche Zeitwerte, doch können unbetonte immerhin etwas verkürzt sein. Die Verzierungen (Koloraturen) haben theoretisch nur den Wert einer unverzierten Silbe, doch darf ein tempo rubato angewendet werden, auch brauchen die einzelnen Töne einer solchen geblümten Silbe selbst bei gleichen Notenwerten nicht genau gleichlang genommen zu werden. So wird man die erste Silbe dehnen dürfen, um die ausdrucksvolle Phrase zur Geltung zu bringen, während man die vier Noten auf „dem" leichter nehmen wird. Es gab für die Ausführung keine feste Regel, als die Bestimmung, dass jeder Vers in einem Atem gesungen werden musste. Am Ende jedes Verses tritt eine Fermate ein. Man denke eben an den evangelischen Choral, so wird man sich leicht hineinfinden. Die Melodieen der Meistersänger sind unbegleitet, doch empfiehlt es sich für den Anfang, einige einfache Harmonieen hinzuzunehmen. Man wird von der Wucht und Kraft dieser wahrhaft schönen Melodie überrascht sein:

Silberweise des Hans Sachs (nach der Zwickauer Handschrift M 2)

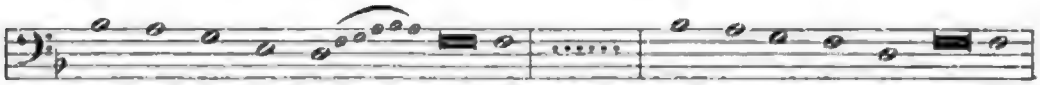


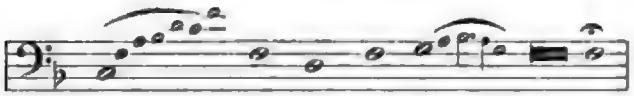
Es fällt ohne weiteres die Übereinstimmung oder Ähnlichkeit der zweiten resp. vierten Zeile mit einer Stelle aus dem Lutherliede „Ein' feste Burg"

Digitized by Google

auf. Nun ist diese Sachs-Melodie früher komponiert als der Choral Luthers. Auch hat der grosse Reformator bekanntlich dem Meistersang nicht fern gestanden. Veranlasste er doch einen ihm bekannten Prediger Wenceslaus Link in Nürnberg für ihn sammeln zu lassen: „alle Deutsche bilde, reymen, lieder, bücher Meistergesenge . . denn er habe Ursach, warum er sie gern hette". Allein es wäre irrig zu glauben, dass Luther darum etwa dieses Motiv gar aus Sachs entlehnt habe. Das wäre eben so absurd, wie die Annahme, dass Luther seinen Choral aus Fragmenten des katholischen Kirchengesanges zusammengeflickt habe. Überdies kommt das Motiv sehr oft vor Hans Sachs vor, bei mindesten 20 verschiedenen Meistern. Es ist eine beliebte Schlusswendung, die bald mehr bald weniger prägnant herausgearbeitet — bei Hans Sachs besonders kraftvoll und bewusst auftritt. Weniger die notengetreue Übereinstimmung selbst, als die Ähnlichkeit des Charakters der Meistersingermelodie mit der des evangelischen Kirchenliedes ist zu betonen; und diese Ähnlichkeit findet sich auch sonst, bei Sachs wie bei anderen Singern der Reformationszeit.

Wählen wir ein anderes Beispiel aus Sachsens Tönen; seine „Überhoch Bergweise". Hier haben wir einen langen Text, der die Ungeschicklichkeit der schlechten Singer verspottet und dann Sachsens Sehnsucht nach einem grossen Lehrmeister ausdrückt. Die Melodie ist mitunter von eignem Reize besonders bei der Stelle: „merken lernt ich mit fleisse . . . . der Thön mäncherleie /neue/freue/:



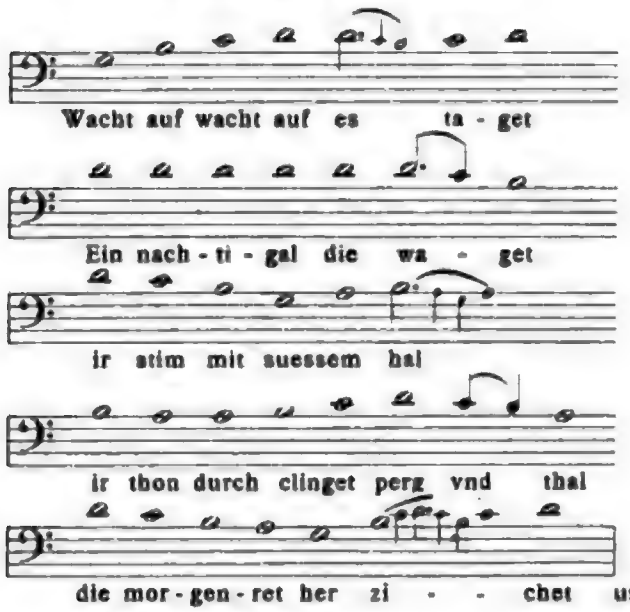


Als letztes Beispiel für Sachs' Melodik führen wir hier die „Morgenweise" an. Man weiss, welches ungeheures Aufsehen Sachsens Gedicht von der Wittenbergischen Nachtigall erregte. Dieses Hauptwerk Sachsens existiert in doppelter Form: als Gedicht, das 1523 gedruckt wurde und eine Popularität sondergleichen fand und als — Meisterlied. Es ist unbekannt, welche Fassung die frühere ist. Tatsächlich aber hat man in der Singschule Nürnbergs das Lied gesungen und zwar nach Sachsens Melodie der Morgenweise. Hier der Anfang der „Wittenbergisch Nachtigall" mit ihrer Melodie, so viel mir bekannt zum erstenmal wieder vereint:

Digitized by Google

Die Nachtigall

In der Morgenweise Hans Sachsens



Das Gedicht ist sehr ausgedehnt und ergeht sich sehr bald in Vergleichen und Anspielungen, die uns nicht mehr ohne weiteres verständlich sind. Wagner hat in den „Meistersingern" für seinen Choral die Fassung des — nichtgesungenen — Spruchgedichtes als Text gewählt. Die hier gegebene Version wie die Melodie konnte ihm schwerlich bekannt sein.

Sachsens „Morgenweise" ist, wie wir leicht sehen, einfacher als seine Silberweise und gehört überhaupt zu den schlichteren Melodien des Meisters, dennoch ist sie nicht ohne Würde. Sachs wählte wohl gerade aus Gründen der leichteren Verbreitung diese einfache Melodie. Dass er auch kühnere Weisen ersinnen konnte, zeigt uns seine Silberweise und manche seiner übrigen Melodieen. Er stellte auch als Musiker seinen Mann. Was aber er und seine schlichten Zunftgenossen sangen, das war bei aller Einfachheit doch ein gewaltig Lied, das Wiederhall fand. Der Meistersang gehörte mit zu dem vielstimmigen Sturmliede der Reformation! Glücklich die Zeit, wo der Handwerker ein Dichter und Musiker war, der einfiel mit seiner Stimme in den Freiheitskampf der Zeit. Glücklich die Zeit, wo die Tonkunst eine lebende wirkende Macht war im Leben eines Volkes. Heut singen die „Meister" aus Wolkenkuckuksheim — wer aber singt das Lied unserer Zeit, unseres Kampfes?

Digitized by Google

NEUE WAGNER-LITERATUR

PAUL MOOS: Richard Wagner als Ästhetiker, Versuch einer kritischen Darstellung. Verlag: Schuster & Loeffler, Berlin und Leipzig 1906.

Die Wagnerliteratur wird noch immer so sehr von einseitigen Tendenzen beherrscht, dass man es jedesmal mit besonderer Freude hervorheben muss, wenn sie um ein Werk vermehrt wird, das sich bemüht, objektiv zu sein. Diese Eigenschaft, die gar keiner Erwähnung bedürfen sollte, besitzt z. B. G. Adlers „Richard Wagner", und ebenso ist das vorliegende Buch durch sie ausgezeichnet. Alle auf die Kunst bezüglichen Äusserungen Wagners, die naturgemäss den grössten und wichtigsten Teil seiner Schriften bilden, werden darin kritisch beleuchtet. Dagegen wird das, was er, wenn auch im engsten Zusammenhang mit seinen ästhetischen Anschauungen, über ausserkünstlerische Gebiete, namentlich über Religion und Staat, zu sagen hatte, mit Recht in der Regel nur referierend behandelt. Die Darstellung ist nicht systematisch, sondern chronologisch, was den grossen Vorteil gewährt, dass uns der Entwicklungsgang des Ästhetikers Wagner zu klarer Anschauung kommt.

Wie Moos stets nach Möglichkeit auch die nicht in den gesammelten Schriften veröffentlichten Aufsätze berücksichtigt, so behandelt er in der Einleitung Wagners Jugendarbeiten und rechnet dann als erste Periode seiner eigentlichen schriftstellerischen Tätigkeit den Aufenthalt in Paris, 1839—42. Schon die Besprechung der Aufsätze bis zum Ende dieser Periode gibt uns den Schlüssel zum Verständnis einer Tatsache in die Hand, die den Leser unseres Buches oder der Wagnerschen Schriften zunächst in höchstes Erstaunen versetzen muss, der Tatsache nämlich, dass Wagner sehr häufig in späteren Äusserungen das gerade Gegenteil von dem behauptet, was er früher gesagt hat, ohne diese Meinungsänderungen zu begründen, ja wohl ohne sie selbst zu bemerken. Wie er zu Anfang seiner Dirigentenlaufbahn unter dem Einfluss des „jungen Europa", welches das Schlagwort „Emancipation des Fleisches" ausgegeben hatte, einseitig und z. B. mit Verkennung Webers dem Melodieenzauber der italienischen Oper huldigt, wie er später in Paris zwar die deutsche Kirchen- und Instrumentalmusik begeistert feiert, aber der französischen Oper, der ja auch sein „Rienzi" nachgebildet war, den Vorrang vor der deutschen einräumt und zum Heil der dramatischen Musik eine künstlerische Verbrüderung beider Nationen herbeisehnt, wie er sich kurze Zeit darauf mit Ekel und Empörung von der französischen Oper abwendet und nun auch Weber zu würdigen weiss, so erschien ihm während seines ganzen Lebens alles, was ihn gerade künstlerisch oder persönlich, kurz, gefühlsmässig beschäftigte, zugleich als das Allgemeingültige und Notwendige, ja als das einzig Berechtigte. Wollte man diesen eigenartigen Zug, diese bei einem Künstler nicht verwunderliche Vorherrschaft des Gefühles und Willens gegen den analysierenden Verstand nicht zugeben, so wäre man genötigt, Wagner den Vorwurf zu machen, er habe mit Bewusstsein seine Fahne nach dem Winde gedreht. Aber dieser

Digitized by Google

Vorwurf muss von einem Manne, der seine künstlerischen Ziele mit so unbeirrter und rücksichtsloser Konsequenz verfolgte, machtlos abprallen.

Als die reifsten Arbeiten der ersten Periode sind wohl der novellistisch eingekleidete Aufsatz: „Ein glücklicher Abend" und die Abhandlung „Über die Ouverture" zu betrachten. In ersterem betont Wagner die absolute Selbständigkeit der Instrumentalmusik und die Zwecklosigkeit aller Ausdeutungsversuche, ein Standpunkt, dem er später leider nicht treu blieb. In dem Aufsatz über die Ouverture führt er aus, diese sollte ein idealer Prolog sein und daher das Drama nicht vorwegnehmen, sondern nur im allgemeinen charakterisieren, etwa durch einen rein musikalischen Konflikt und seine Lösung. Als Beispiel nennt er u. a. die Ouverture zu „Don Juan", will aber seltsamerweise ihre langsame Einleitung nicht als Vorbereitung auf den tragischen Schluss der Oper gelten lassen, da sie, wie er meint, in diesem Falle am Ende der Ouverture stehen müsste. Man sieht hieraus, dass er trotz der vorher ausgesprochenen richtigen Ansichten doch zu sehr geneigt ist, dem Gange eines Tonstückes aussermusikalische Vorstellungsreihen unterzulegen.

Ohne diese Neigung wäre es ihm auch nicht möglich gewesen, der 3. Leonorenouverture darum eine Sonderstellung anzuweisen, weil sie nicht mehr ein idealer Prolog sei, sondern das Drama selbst gebe; Beethoven, dessen dramatischem Genie der Fideliotext nicht entsprechend gewesen sei, habe gleichsam notgedrungen die ganze dramatische Gewalt in die Ouverture verlegt. Mit Recht bekämpft Moos diese von Wagner auch später vertretene Auffassung; denn derartiges ist in der reinen Instrumentalmusik überhaupt nicht möglich, und Wagner wurde zur Konstruktion des prinzipiellen Gegensatzes zwischen der Leonoren- und etwa der Don Juanouverture offenbar nur durch die mächtigere Wirkung veranlasst, die erstere auf ihn ausübte. Aber darin, dass das Trompetensignal in demselben Sinne ein rein musikalisches Element sei wie die in die Ouverture verwebte Stelle aus der Arie Florestans, kann ich Moos nicht beistimmen. Auch hat die Ouverture ihren Namen nicht deshalb, weil sie ausschliesslich Leonore charakterisieren soll, sondern weil die Oper nach Beethovens ausdrücklichem Wunsch nicht Fidelio, sondern Leonore heissen sollte und zu der Zeit, als die drei C-dur-Ouverturen entstanden, auch so hiess. Ein Hinweis auf Wagners Faustouverture, die ja während der Pariser Zeit entstand, wäre vielleicht angebracht gewesen.

Sehr wichtig ist die Novelle „Eine Pilgerfahrt zu Beethoven", weil sich hier zum erstenmal die von Wagner seitdem immer wieder verfochtene Ansicht ausgesprochen findet, Beethoven habe mit dem Schlusssatze der 9. Symphonie gezeigt, dass er die reine Instrumentalmusik bis an ihre äusserste Grenze geführt habe und nun, um das Höchste, das ihm verschwebte, auszudrücken, genötigt gewesen sei, zum Wort und zur Menschenstimme zu greifen. Schon hier widerlegt Moos diese Ansicht, die übrigens heute wohl nur noch von wenigen aufrecht erhalten wird. Sie ist historisch falsch, da Beethoven, weit davon entfernt, die Komposition für Instrumente aufzugeben, noch nach der 9. Symphonie seine letzten Quartette schrieb, und sachlich unbegründet, da eine Kunstgattung, die überhaupt Wert besitzt, zwar zu gewissen Zeiten in Verfall geraten, niemals aber prinzipiell erschöpft werden kann.

Nicht nur hinsichtlich der Vorgeschichte des Musikdramas, sondern auch hinsichtlich seines Wesens sind Wagners spätere Gedanken schon in seiner ersten Periode angedeutet. In dem „Bericht über eine Pariser Oper" (Halévy's „Königin von Zypern") verlangt er vom Textdichter, er solle aus der Fülle seines Herzens und unbekümmert um die Musik sein Drama schreiben und es dann einem guten Musiker zur Komposition übergeben; nur so werde es diesem möglich sein, die ganze dramatische Kraft der Tonkunst zu entfalten.

Mit Übergehung der Dresdener Periode, 1842—49, die fast ausschliesslich mit künstlerischen Taten ausgefüllt ist, wenden wir uns sogleich der Zürcher Zeit, 1849—58, zu. In den ersten Jahren dieser Periode steht Wagner auf dem Höhepunkt seiner schriftstellerischen Tätigkeit, namentlich mit „Die Revolution und die Kunst", „Das Kunstwerk der Zukunft" und „Oper und Drama", die eng zusammengehören und im ganzen als Kompendium der Wagnerschen Theorieen zu betrachten sind. Sehen wir von allen ausserhalb der Kunst liegenden Verhältnissen ab, die in diesen Schriften berührt werden, so sind es namentlich zwei Hauptpunkte, gegen die sich Moos mit Recht wendet. Der eine betrifft Wagners Ansicht vom Wesen der Einzelkünste gegenüber dem ihm vorschwebenden Gesamtkunstwerk, dass nämlich die ganze Kunstgeschichte seit dem Aufhören des Gesamtkunstwerkes der griechischen Tragödie einen Verfall darstelle, weil sich die Künste von einander getrennt und infolge dieser „egoistischen Vereinzelung" nur ein Scheinleben geführt und nicht dem wahren Volksbedürfnis, sondern nur dem Luxus gedient hätten, dass sie aber durch das neue Gesamtkunstwerk überwunden und beseitigt werden würden. Diese Ansicht sucht Wagner an jeder einzelnen Kunst zu begründen, und Moos folgt ihm Schritt für Schritt. Sehr richtig betont er, dass das Bedürfnis der einen Kunst, in die andere überzugehen, in ihr zur Erlösung zu kommen, von dem Wagner fortwährend spricht, gar nicht vorhanden ist. Die Tatsache z. B., dass sich Musik und Poesie im Gesang verbinden, beweist nur die Möglichkeit ihrer Vereinigung, aber durchaus nicht, dass beide, solange sie für sich bleiben, unbefriedigend wirken. Die Instrumentalmusik ist keineswegs so unbestimmt, dass sie, wie Wagner behauptet, in uns die Sehnsucht nach dem Worte erweckt. Was sie nicht gibt, nämlich Vorstellungen, Begriffe und Kausalzusammenhänge, verlangen wir auch durchaus nicht in ihr zu finden. Sobald wir mit dem Gedanken des Verschwindens der einzelnen Künste Ernst machen, wie es Wagner tatsächlich fordert, fühlen wir, wie unendlich arm wir werden, wie wir uns im strengsten Sinne des Wortes unersetzlicher Güter berauben würden. Vielleicht hätte Moos die durch nichts anderes ersetzbare Eigenart jeder Kunst und jeder ästhetischen berechtigten Kunstgattung stärker herausarbeiten und tiefer begründen können. Dann wäre er wohl Wagner nicht einmal so weit entgegengekommen, im Drama, beziehungsweise im Musikdrama zwar nicht die einzig berechtigte, aber doch die höchste Kunstform zu erblicken.

Der zweite Punkt, dem er nicht beistimmen kann, ist die Behauptung, dass im Gesamtkunstwerk alle Künste gleichberechtigt und mit voller Entfaltung ihrer Eigenart zusammenwirken könnten und müssten. Er weist nach, dass die Architektur überhaupt nicht ins Drama einbezogen wird, da der Theaterraum ebensowenig zu dem auf der Bühne Dargestellten gehört wie der Bilderrahmen zum Gemälde, dass die Plastik höchstens eine ganz gelegentliche und untergeordnete Rolle spielen kann, wenn man sie nicht, wie Wagner, mit der Gebärdenkunst verwechselt, und endlich, dass auch die schönste Dekorationsmalerei der wirklichen Malerei und namentlich derjenigen, die Menschen darstellt, nicht gleichkommt.

Viel enger ist selbstverständlich die Verbindung zwischen Tanz- oder Gebärdenkunst, Poesie und Musik. Hier bestreitet Moos nur, dass erst die Musik die Gebärde verständlich mache; vielmehr sei diese, wo es sich um den Ausdruck von Gedanken und Gefühlen handle, nach dem Wort das geeignetste Mittel. Mit Wagners Ansichten über das Zusammenwirken von Poesie und Musik scheint Moos einverstanden zu sein, wenn er es auch auf Grund moderner musikgeschichtlicher Forschungen als Irrtum zurückweist, dass die Oper von Anfang an unter Vernachlässigung ihres dramatischen Gehaltes nur nach Entfaltung der Musik gestrebt habe, und dass die hier und da, so bei Mozart, wirklich vollzogene Vereinigung von Musik und Drama gleichsam nur dem Zufall zu verdanken sei.

Wagner will der Ton- und Dichtkunst im Musikdrama völlige Gleichberechtigung einräumen, neigt aber in der Regel dazu, die Musik der Poesie unterzuordnen. In Wahrheit übt überall da, wo sich eigentliche Musik und Poesie vereinigen, die erstere die stärkere Wirkung aus. Dieser nun einmal gegebenen und aus der Natur der beiden Künste nicht schwer zu erklärenden Tatsache muss Rechnung getragen werden. Sobald wir den Eindruck gewinnen, dass das stärker Wirkende dem schwächer Wirkenden untergeordnet, d. h. in der ihm naturgemässen Entfaltung gehemmt wird, muss uns das als Widerspruch, als Anomalie erscheinen. Eine ganze aus Sekkorezitativen bestehende Oper wäre ein Unding, da wir den engen Anschluss der Musik an die Sprache fortwährend bemerken und uns fragen würden, warum nicht diese allein auftritt, statt sich des an sich so wirksamen musikalischen Tones zu bedienen. Wo rezitativische Bildungen angewendet werden, da ist es, ausser vielleicht in den ältesten Opern, wirklich auf ein Herabdrücken, ja fast auf ein Beseitigen der Musik zugunsten des Wortes abgesehen. Würde tatsächlich, wie Wagner will, die Gesangsmelodie aus der Sprach- und Versmelodie hergeleitet, so erhielten wir eben nur solche herabgedrückte Musik.

Zudem ist trotz allem, was bis auf den heutigen Tag über die Übereinstimmung von Text und Musik geredet wurde, noch nie gezeigt worden, worin diese im Gegensatz zu der vorwagnerischen Praxis eigentlich bestehen soll. Selbst in rezitativischer Form lassen sich die gleichen Worte verschieden komponieren, ohne dass man sagen könnte, welche Komposition mit Notwendigkeit aus der Sprach- oder Versmelodie hervorgegangen sei. Von einer neu gefundenen Gesetzmässigkeit kann also nicht die Rede sein. Vielmehr wird es in betreff der Verbindung von Sprache und Musik im Gesang wohl bei der durchaus nicht neuen Erkenntnis sein Bewenden haben, dass bei sprach- und sinngemässer Wortbetonung und bei richtiger Einhaltung der gedanklichen Gliederung des Textes die Musik die in demselben gegebene Stimmung zu vertiefen und dabei ihren eigenen Gesetzen zu folgen hat. Auch die Unterschiede zwischen eigentlichem Gesang und allen Arten des Rezitatives liegen innerhalb dieser Grenzen. Allerdings bekämpft Moos die Entwicklung des Wagnerschen Prinzipes aus einer angenommenen, der Ursprache innewohnenden Melodie, nicht aber das Prinzip selbst.

Wenn Wagner die Vertiefung und Weiterführung der im Text gegebenen Stimmungen dem Orchester zuweist, so spricht er auch damit nichts Neues aus. Auch lässt es sich sehr wohl denken, und kommt häufig genug vor, dass uns eine Melodie mit einfachster Begleitung den tiefsten Stimmungsgehalt des Textes offenbart. Also auch hier haben wir es nicht mit ästhetischen Notwendigkeiten, sondern nur mit Möglichkeiten zu tun. Ebenso ist der Verzicht auf die verschiedenen Formen der Arie, auf Wortwiederholungen, auf Ensemblesätze, auf den Chor, wo er nicht handelnd auftritt, durchaus kein Gesetz, sondern wieder nur eine Möglichkeit, deren Verwirklichung sich von Fall zu Fall im Kunstwerke selbst zu rechtfertigen hat. Nicht anders verhält es sich mit der Verwendung von Erinnerungs- und Leitmotiven.

Auch für die dramatische Dichtung und für die Wahl der Stoffe stellt Wagner keine Gesetze auf, sondern verallgemeinert nur sein persönliches Verfahren; doch können wir es jetzt dem Leser des vorliegenden Werkes oder der Wagnerschen Schriften überlassen, sich selbst davon zu überzeugen. Nur darauf sei in Übereinstimmung mit Moos hingewiesen, dass sich Wagner täuscht, wenn er meint, seine Dichtungen seien unabhängig von dem Zweck, komponiert zu werden, geschaffen. Im Gegenteil ist mindestens in ihren Stoffen und in ihrer Gesamtanlage die Rücksichtnahme auf ihre musikalische Verwertung deutlich zu erkennen, was Wagner gelegentlich auch selbst zugibt.

Als einen wesentlichen Vorzug der in Rede stehenden Schriften hebt Moos die Schärfe der Kritik hervor; denn bekanntlich besass Wagner für die inneren Mängel und

Schwächen der Opern, die er vorfand, und für die Schäden des Theaterbetriebes einen überaus feinen Blick.

Noch gar vieles wäre, bald zustimmend, bald ablehnend, zu sagen, um der Fülle des von Moos dargebotenen und namentlich auch der Besprechung der Schriften aus den beiden letzten Perioden, 1858—65 und von da bis zu Wagners Tode, 1883, gerecht zu werden; doch wollen wir uns damit begnügen, dem Ästhetiker Wagner in seinen Anfängen und auf seiner Höhe an der Hand unseres Buches gefolgt zu sein. Moos hat mit diesem Werke nicht nur eine Lücke seiner „Modernen Musikästhetik", sondern auch eine solche der Wagnerliteratur ausgefüllt. Es ist geeignet, viel Irrtum und Verwirrung aus der Welt zu schaffen; doch sollte man ihm mit derselben Freiheit des Urteiles begegnen, deren sich sein Verfasser Wagner gegenüber befleissigt hat. Freilich muss ich offen bekennen, dass mir die Ausbeute an ästhetischer Erkenntnis, die sich aus Wagners Schriften gewinnen lässt, nicht eben gross zu sein scheint.

Dr. R. Hohenemser

HENRY T. FINCK: Wagner und seine Werke. Deutsch von Georg v. Skal. 2. Aufl. Verlag: Schottlaender, Breslau.

Über das nunmehr schon in zweiter Auflage vorliegende Werk von Finck mag man inhaltlich denken wie man immer will; eines ist unbedingt und rückhaltlos anzuerkennen: der ungeheure Fleiss, mit dem der Verfasser sein Material gesammelt und mit dem er dieses auch verwertet und verarbeitet hat. Er liefert uns eine umfassende Lebensgeschichte des Meisters, eine eingehende Würdigung seiner Schöpfungen im einzelnen und er kommt auf Wagners Persönlichkeit, sein Wesen und seine Eigentümlichkeiten sowie auf die Zeitgenossen und Zeitverhältnisse so oft und so gründlich zu sprechen, dass — um so mehr als auch die Stellung Wagners in der Gesamtentwicklung der Kunstgeschichte gebührend gekennzeichnet und festgehalten worden ist — sein Werk wohl als eins der vielseitigsten und inhaltsreichsten Wagnerbücher bezeichnet werden kann. „Noch nie ist ein Künstler so angefeindet worden wie Wagner; noch nie sind über einen Menschen, ausser vielleicht einen Staatsmann, so viele Lügen verbreitet worden" — dies ist (S. XI) Fincks Standpunkt, der seinen Bekenner zu strengster Objektivität nötigt; mit Recht sagt der Verfasser an einer anderen Stelle, bei Wagner seien Kunst und Leben so innig miteinander verwachsen, dass eine Biographie Wagners zugleich eine Geschichte seiner Kunstwerke sein müsse. Die Lektüre der den einzelnen Werken gewidmeten Kapitel war für mich wahrhaft ein Genuss. Sie beschränken sich keineswegs etwa auf eine Zusammenfassung schon bekannten Materials, sondern enthalten eine Fülle selbständiger Urteile und ebenso origineller wie beherzigenswerter Bemerkungen. So heisst es z. B. (S. 207) von dem Schluss des zweiten Aktes der „Meistersinger", er stemple Wagner zu einem der phantasiereichsten und poesievollsten Dramatiker, während ein Meyerbeer wahrscheinlich den Akt mit der Prügelszene „effektvoll" geschlossen hätte. Oder: „Vor Wagners Zeiten wurde es als die höchste Errungenschaft eines musikalischen Genies betrachtet, nicht einmal eine ganze Symphonie, sondern nur einen symphonischen Satz so zu komponieren, dass seine Themen logisch entwickelt und verbunden sind. Hier haben wir aber eine vierstündige, in allen ihren Teilen organisch verbundene symphonische Partitur. Man bedenke, wie viel mehr Genialität für Formen dazu erforderlich ist, als zur Komposition eines Satzes einer Symphonie, und man überlege, wie viel mehr Verstand nötig ist, um die Bedeutung einer solchen Tat zu fassen und das Wunderbare in ihr zu begreifen, als um sich einfach von einer Reihe von Opernmelodien, die von einer Orchesterguitarre begleitet werden, die Ohren kitzeln zu lassen!" Wie wohl tun solche goldenen Worte dem Herzen im Vergleich zu den reichlich angeführten zeitgenössischen Kritiken! Dem köstlichen Unsinn Hanslicks, „Beckmessers der Musik-

geschichte an der Wiener Universität" (S. 214), dem die Meistersinger „das Ende aller Musik" bedeuteten, schliessen sich die Beschimpfungen Max Kalbecks an (S. 388), der Wagner einen „Vereinsmeier, Reklameheld, Ränkeschmied, Skandalmacher und Sektierer" nannte. Gewiss hat Finck mit seiner Begründung Recht, wenn er sagt, er habe so viele von den tadelnden Kritiken der Zeitgenossen in sein Buch aufgenommen, weil es nur gerecht sei, sich jetzt über jene lustig zu machen, die sich damals über Wagner lustig zu machen suchten, und weil diese Kritiken wie guter Wein mit jedem Jahre köstlicher werden. Der Humor kommt überhaupt bei Finck sehr oft zur Geltung, und das erhöht den Wert seines Buches, dem trockene Nüchternheit ebenso geschadet hätte wie unablässige begeisterte Bewunderung. Wer sich über den kleinen Druck, die alte Orthographie und einzelne kleine Mängel der Übersetzung hinwegzusetzen vermag — und das ist ja leicht — wird auch aus dieser Ausgabe Anregung und Belehrung, Stimmung und Freude in Fülle schöpfen können.

MAX CHOP: Richard Wagners „Tristan und Isolde". Geschichtlich, szenisch und musikalisch analysiert. Verlag: Reclam, Leipzig.

Die vorliegende Einführung in Wagners „Tristan und Isolde" zerfällt naturgemäss in drei Abteilungen. Die erste von diesen, „Die Vorgeschichte von ‚Tristan und Isolde'" betitelt, behandelt die Entstehungs- und Aufführungsgeschichte von Wagners Werk, wobei Wagners Beziehungen zu Mathilde Wesendonk gebührend berücksichtigt werden und auch der „Tristan" des Gottfried von Strassburg einer knappen Inhaltswiedergabe gewürdigt wird. Im zweiten Abschnitt findet sich eine Szene für Szene fortschreitende Inhaltsangabe der Handlung von Wagners Werk — auch hier eine schöne Unmittelbarkeit der Darstellung und eine Herzlichkeit der Sprache, die auch denjenigen, dem damit nichts neues gesagt werden kann, fesseln oder doch erfreuen muss. Dass der Literarhistoriker hier und da mit einer Kleinigkeit nicht einverstanden sein kann, fällt den grossen Vorzügen der Darstellung gegenüber nicht allzusehr ins Gewicht: so wird z. B. auf S. 15 Gottfried „der rheinische Dichter" genannt, während wir über seinen wirklichen Wohnort so gut wie gar nichts überliefert haben, oder auf S. 39 dem Liebestrank eine symbolische Bedeutung zugemessen, die er nach germanischer Vorstellung ebensowenig besitzen kann wie der Vergessenheitstrank, den die Gibichungen dem Sigurd reichen lassen. Der Hauptteil des Werkes ist das dritte Kapitel, das sich mit Wagners Musik beschäftigt und nach einer dem Wesen des Musikdramas prächtig gerecht werdenden Einleitung eine der Handlung schrittweise folgende motivische Erklärung enthält. Diese Erklärung hält auf das schönste die Mitte zwischen einer rein musikalischen und einer rein ästhetischen Analyse und verbindet die Psychologie in vollendeter Weise mit der Erläuterung des musikalischen Ausdrucks. Man kann wohl sagen, dass schon dieser letzte Abschnitt an und für sich das Büchlein für den Laien ebensosehr wie für den Wagnerkenner lesenswert mache. Dr. Egon v. Komorzynski

HUGO L. BRAUNE: Richard Wagners Bühnenwerke in Bildern dargestellt. I. Tannhäuser. II. Tristan und Isolde. Verlag: Siegels Musikalienhandlung (R. Linnemann), Leipzig 1906.

Richard Wagners Werke enthalten wundervolle Bilder, die auch dem Maler und Zeichner reiche Anregung bieten. Lange Zeit mussten wir uns mit sehr minderwertigen „Wagnergallerien" und „Wagnerwerken" begnügen. Auch die von Ludwig II. für seine Schlösser befohlenen Bilder aus Wagners Dramen und ihren mittelalterlichen Quellen sind ohne künstlerischen Wert. Erst seit kurzer Zeit ist ein Umschwung zum Besseren erfolgt. Wirkliche Künstler moderner Richtung haben sich verständnisvoll der schönen

Digitized by Google

Aufgabe angenommen. Allbekannt sind die stimmungsvollen Bilder von Hermann Hendrich, die man gern in einer Sammelmappe vereinigt sehen würde. 1898 erschien das „Rheingold" von Wilhelm Weimar (bei Georg Wigand in Leipzig). Dann sind die bei Fischer und Franke erschienenen „Meistersinger" von Barlösius und „Tristan"- und „Parsifal"-Blätter von Franz Stassen als hervorragende künstlerische Leistungen zu rühmen. Auch Hans Thoma stellte sich mit seinen Figurinen zum „Ring", mit seinem Wotanskopf und seiner Gralsburg in den Dienst der Wagnerschen Kunst.

Im neuesten Bilderwerk von Hugo L. Braune sollen sämtliche Dramen in einzelnen Heften zu je 10 Blättern behandelt werden. „Tannhäuser" und „Tristan" liegen bereits vor, der „Ring" wird bald folgen. Braune gibt keine Szenenbilder, vielmehr gestaltet er in freier Weise seine eignen Eindrücke. Gerade in ihrer Selbständigkeit beruht der Wert solcher Nachbildungen. Der „Tannhäuser" scheint mir besser gelungen als der „Tristan", der aber zum heurigen Festspiel besonders gelegen kommt. Im „Tannhäuser" ist namentlich die Landschaft sehr schön und stimmungsvoll. Der „Tristan" bietet nicht soviele dankbare äussere Umwelt, da die ganze Handlung nach innen verlegt ist. Es gilt also, die Seele zu erfassen und ins Bild zu bannen. Dazu müssten die Personen bedeutender, grösser, eigenartiger gehalten sein. Überhaupt sollte der Künstler die einzelnen Heldenbilder noch klarer und tiefer erschauen. Bisher ist mehr die Umgebung wirkungsvoll dargestellt. Unter den Tristanblättern gelangen die Meerfahrt (1), der Liebestrank (4), der Liebestraum (6), der sieche Tristan (9), Tristans und Isoldens Tod (10) für meine Empfindung am besten. Hier waltet die rechte Stimmung im Ganzen und Einzelnen. Sehr schön ist die sinnbildlich stilisierte Umrahmung der einzelnen Bilder, z. B. die weissen Schwäne, die das Brautschiff umschweben, und die schwarzen Schwäne, die mit Todesfittichen das letzte Bild beschatten. Die Bilder sind in verschiedenartigem leichten Farbenton gehalten, aus dem die Zeichnung in feiner Abstufung hervortritt.

Der Ausstattung gebührt volles Lob. Diese Mappen besitzen, den übrigen Bilderwerken gegenüber, den Vorzug der Billigkeit (3 Mark für das Heft), und werden darum gewiss grosse Verbreitung finden. Jedes einzelne Drama erscheint für sich abgeschlossen; alle Hefte zusammen werden eine stileinheitliche Gesamtdarstellung ergeben, wie sie in dieser Vollständigkeit und Reichhaltigkeit bisher noch nicht versucht wurde.

RICHARD STERNFELD: Richard Wagner und die Bayreuther Bühnenfestspiele. Bd. 1 und 2 (Deutsche Bücherei No. 47/8), Berlin 1906.

Gute Wagnerschriften sind überaus selten. Denn dazu gehören streng wissenschaftliche Kenntnisse, künstlerische Empfindung und klare Darstellung. Alle diese Eigenschaften besitzt Sternfeld. Darum ist er ein zuverlässiger Führer zum Gral. Die hier vereinigten Aufsätze sind in verschiedenen Zeitschriften, teilweise auch in der „Musik" bereits gedruckt. Aber man liest sie mit neuer Freude in bequemer Sammlung. Sie sind ein trefflicher Beitrag zur Erkenntnis des Wagnerschen Gedankens. Die wohlfeilen Bändchen sollten recht weit verbreitet, namentlich von allen Festspielbesuchern fleissig gelesen werden. Nur sollten sie besser ausgestattet, namentlich auf besserem Papier gedruckt sein, was wohl trotz des billigen Kaufpreises möglich gewesen wäre.

EIN BLICK IN DIE GEISTESWERKSTATT RICHARD WAGNERS. Von einem geistlichen Freunde des Meisters von Bayreuth. Berlin 1904, Nagel & Dursthoff.

Das kleine Büchlein enthält persönliche Erinnerungen des Verfassers, der im Sommer 1865 kurze Zeit mit Wagner verkehrte. Der ungeheure Eindruck, den der Genius auch auf Fernstehende mit bezwingender Gewalt ausübte, wirkt in diesen anspruchslosen Blättern nach. Wagner war damals mit dem Parzival beschäftigt, dessen erster

Entwurf aus dem April 1857 stammt, und der auf des Königs Wunsch im August 1865 wieder aufgenommen wurde.

Der Meister war in tiefernster Stimmung, ganz versunken in Betrachtung des Weltleides und des leidenden Heilands. Der geistliche Herr schreibt: „er hatte mir ein Rätsel aufgegeben, denn dieser Seufzer des Daseins fing an, mich lebhaft zu beschäftigen, weil ich sein Ergriffensein, sein vollständiges Beherrschtsein von diesem Gedanken sah." „Es war der Parzivalgedanke, der sich des ganzen Wagner bemächtigt hatte, der sein Wesen durchdrang, von dem er sich ergriffen fühlte." „Wagner unterrichtete sich eingehend über die geringsten Einzelheiten, über Sinn und Bedeutung der Zeremonien, über den szenischen Aufbau der Messe. Wiederholt liess er sich die Präfationen vorsingen, kurz es war, als ob er Messelesen lernen wollte. Besonders interessierte es ihn, den Moment zu erfahren, in welchem man die Verwandlung sich vollziehend denke, und fragte, ob den Gläubigen nicht ein ‚Frissonnement', ein Schauderfrösteln, ergreife, wenn er vor dem in Gott Umgewandelten stehe." Ich glaube, damals gewann der „die Kristallschale von oben erhellende Lichtstrahl" Gestalt und Leben, den wir bei der Gralsfeier im ersten und dritten Aufzug als ergreifenden Höhepunkt vernehmen.

Über Wagners Verhältnis zum König spricht der Verfasser S. 17ff. Damals entstand der Gedanke der Parzivalburg Neuschwanstein über der Schwanritterburg Hohenschwangau. Der König ward im vertrautesten Kreise Parzival genannt. Als der Meister den „Parsifal" 1877 in der Dichtung vollendete, „wandelte der gekrönte Parzival immer dunklere Bahnen, immer tiefer verlor er sich in die Irrgänge des dichten Forstes, in dessen Mitte der Gralstempel steht, ohne ihn finden zu können."

Auch sonst bietet die kleine Schrift gute Beobachtungen, z. B. über Wagners vielbesprochenes Münchener Heim: „alles, was ich sah, überstieg nicht im geringsten das, was ein wohlhabendes Bürgerhaus sich ohne Bedenken gestattet. Das einzig Hervorstechende war der Eindruck, dass in Einrichtung und Ausstattung jedes einzelnen Raumes eine zweckbewusste Wahl müsse massgebend gewesen sein. Gedämpfte Ruhe, vornehme Einfachheit, solide Grundlage, Fehlen jedes Scheines und Flitters."

Der geistliche Verfasser weicht nirgends von dem ihm pflichtmässigen Standpunkte ab, er beugt sich aber in Ehrfurcht vor der ernsten Grösse des Meisters. Und darum ist uns sein Zeugnis besonders wertvoll.

ERNST MEINCK: Friedrich Hebbels und Richard Wagners Nibelungen-Trilogieen. Ein kritischer Beitrag zur Geschichte der neueren Nibelungendichtung (Breslauer Beiträge zur Literaturgeschichte, herausgegeben von Max Koch und Gregor Sarrazin. V. Band). Max Hesses Verlag, Leipzig 1905.

Ich habe Meincks Buch bereits in den „Studien zur vergleichenden Literaturgeschichte" von M. Koch (Band VI S. 139ff.) ausführlich angezeigt und kann hier nur wiederholen, dass ich den Ansichten des Verfassers in der Hauptsache beistimme, aber Hebbels Nibelungen viel schärfer verurteile. Ich halte Hebbels Drama für ein völlig verfehltes Literaturprodukt, weil dem Autor jedes Verständnis für die Sagenüberlieferung im Ganzen und im Nibelungenlied mangelt, weil seine Gestaltungskraft für diesen Stoff gänzlich versagt und auch die Sprachform äusserst platt und roh, jedenfalls ganz und gar stillos ist. Somit würde ich nimmermehr Wagner und Hebbel mit einander vergleichen. Sie haben nichts miteinander gemein. Man suche andre Massstäbe für Hebbel, am besten Ibsens „nordische Heerfahrt". Unsere Literarhistoriker gefallen sich ja immer in Vergleichen zwischen Hebbel und Ibsen. Freilich besteht Hebbel dabei geradeso schlecht, denn Ibsens Dramatisierung der Sigurdsage ist den unglücklichen Nibelungen unendlich überlegen. Ibsen kennt die Sage sehr gründlich, gewinnt inneres Verhältnis

zu ihr und ist ein tiefsinniger, gestaltungsmächtiger und wirklich schöpferischer Dichter, der bei seiner Erneuerung keine widerwärtigen Geschmacklosigkeiten begeht.

RICHARD WAGNER TO MATHILDE WESENDONK. Translated, prefaced etc. by William Ashton Ellis. Verlag: H. Grevel, London 1905.

Die englische Bearbeitung der Wesendonkbriefe verdient auch bei uns ernstliche Beachtung durch die ausgezeichnete Einleitung und die sehr vermehrten zum Teil vortrefflichen Anmerkungen. Die Einleitung gibt eine sehr gute Charakterschilderung von Frau Minna, von Otto und Mathilde Wesendonk. Gerade die Schilderung von Frau Minna, die auf Briefe und andere Urkunden sich gründet, ist zum Verständnis vieler Einzelheiten hochwichtig und durchaus wahrheitsgetreu. Aus sorgsam gesammelten Briefstellen sucht Ellis ferner so genau als nur irgend möglich den Verkehr Wagners mit Wesendonks vom Januar 1852 bis zum Abschied aus Zürich festzustellen. Die kleinen Zettel und Briefe 1—55 sind alle zeitlich geordnet und demnach anders gezählt als in der deutschen Ausgabe. Ellis erkannte, dass im Brief 61, der nicht in Urschrift, sondern nur in Frau Wesendonks Abschrift erhalten war, Bruchstücke von zwei Briefen, einem aus dem Dezember 1858 und vom 2. März 1859 vorliegen. Brief 111 und 112 wurden mit Recht umgestellt. Die künftigen deutschen Ausgaben werden von den sicheren Ergebnissen der überaus gründlichen englischen Bearbeitung manchen Gewinn ziehen. Einige Male schiesst freilich Ellis' Scharfsinn übers Ziel, z. B. wenn er (S. 9. Anmerkung) die Tatsache bezweifelt, dass der Parzival im April 1857 aufgezeichnet wurde und dafür einfach April 1858 ansetzt! Zur „Vorbemerkung der deutschen Ausgabe" trägt die englische Bearbeitung S. 373 nach: „So Mathilde's legacy has been fulfilled; the wish of Richard Wagner also, — for the originals exist no longer."

ALICE LEIGHTON CLEATHER AND BASIL GRUMP: Tristan and Isolde, an interpretation embodying Wagner's own explanation. Verlag: Methuen, London 1905.

Das Buch sucht in ansprechender Weise zu einem tieferen Verständnis des Tristan anzuleiten, indem poetische und musikalische Erläuterung mit einander vereinigt sind. Eine kurze allgemeine Einleitung bestimmt den Grundgedanken des Dramas als die Verschmelzung des Liebes- und Todesverlangens, wodurch das Drama gänzlich von der Weltanschauung der übrigen Tristangedichte sich absondert und vielmehr auf den Boden der östlichen, indischen und persischen Philosophie und Dichtung tritt. Dann folgt eine ausführliche Darstellung des motivischen Aufbaus, wobei soweit als nötig auch die Partitur, nicht bloss der Auszug herangezogen wird. Sehr gut werden Wagners eigne Aussprüche zur Erklärung herangezogen, um willkürliche Auslegung zu meiden (vgl. z. B. S. 30 und S. 140ff. über das Blickmotiv, dessen Bedeutung sich darnach bemisst, dass Wagner aus dem Auge den Charakter herauslas). Die Anordnung des Buches dürfte etwas besser sein. In Preface, Introduction und Appendix ist manches verzettelt, was zu einer Geschichte des Tristandramas übersichtlich zusammengefasst werden konnte. Man hat den Eindruck, dass zu dem Hauptstück der Erläuterung des Dramas einige Anmerkungen flüchtig zusammengerafft wurden. Sehr irreführend ist auf S. 31 die Bezeichnung Markes als „good old king".

E. MICHOTTE: Souvenirs personnels. La visite de R. Wagner à Rossini (Paris 1860). Détails inédits et commentaires. Verlag: Fischbacher, Paris 1906.

Nach den Konzerten im Januar und Februar 1860 besuchte Wagner den hochbetagten Rossini, der damals allverehrt in Paris weilte. Von der Presse waren angebliche sarkastische Urteile Rossini's verbreitet worden. Die freundschaftliche Aussprache klärte

darüber auf, dass hier nur böswillige Erfindungen in Umlauf gesetzt worden waren. Wagner gewann von Rossini den Eindruck des ersten wahrhaft grossen und verehrungswürdigen Menschen, der ihm bisher in der Pariser Kunstwelt begegnet war. Von diesem Besuche wussten wir bisher aus Wagners Erinnerung an Rossini, die 1868 niedergeschrieben wurde und im 8. Band der Gesammelten Schriften abgedruckt ist (vgl. dazu Glasenapp II, 2 S. 245/7). Michotte wohnte dieser Unterredung bei und machte sich ausführliche Notizen, die er nun veröffentlicht. Der Gedankengang, ja der Wortlaut des Gespräches ist genau aufgezeichnet. Zuerst führt Rossini das Wort und erzählt von seinem Verhältnis zur deutschen Musik, insbesondere von einem Besuch bei Beethoven. Hernach sucht Wagner in kurzen Sätzen die Grundzüge des musikalischen Dramas zusammenzudrängen. Geschickt und taktvoll passt er sich dem Verständnis seines Zuhörers an und setzt ihm auseinander, worin seine künstlerischen Absichten von den Gewohnheiten der Oper abwichen.

Wir sind Michotte dankbar, dass er diese Aufzeichnungen von 1860 jetzt allgemein zugänglich machte. Wenn sie auch inhaltlich nichts neues bringen, so bieten sie doch das an und für sich sehr wertvolle Zeugnis der unmittelbaren Wiedergabe eines Gespräches Richard Wagners. Neben den Briefen sind die Gespräche die ursprünglichste und lebendigste Quelle zur Kenntnis eines grossen Mannes. Aber die Aufzeichnung muss sofort unter frischem Eindruck und streng sachlich erfolgt sein. Das trifft hier zu.

Prof. Dr. W. Golther

RICHARD FRICKE: Bayreuth vor dreissig Jahren. Erinnerungen an Wahnfried und aus dem Festspielhause. Verlag: Richard Bertling, Dresden 1906.

Wohl nur einem kleinen Teil derer, die Richard Wagners gigantisches Nibelungenwerk 1876 in Bayreuth bei seiner Erstaufführung selbst miterlebten, wird es noch vergönnt sein, jetzt nach Verlauf von drei Dezennien zu den diesjährigen Festspielen wieder seinen Weg zu lenken, und so mancher der damals an der Ausführung des Werkes Mitschaffenden ist inzwischen auch in das Jenseits hinübergegangen. Viele aber gibt es, die auf die bedeutsamen Tage jener Zeit noch zurückdenken können, und diesen sowohl wie der ganzen grossen Wagnergemeinde von heute wird es von Interesse sein, Aufzeichnungen kennen zu lernen, die damals frisch und warm unter dem Eindruck des soeben Erlebten täglich zu Papier gebracht wurden. Diese Aufzeichnungen erschienen soeben im Druck in Buchform unter dem Titel: „Bayreuth vor 30 Jahren", herausgegeben aus dem Nachlasse des herzoglichen Balletmeisters Richard Fricke in Dessau. Fricke, der vor wenigen Jahren verstorbene 85jährige, eine der populären Figuren innerhalb der deutschen Künstlerwelt während einer Reihe von Jahrzehnten, war einer der treuesten Helfer Richard Wagners bei der Inszenierung und Erstaufführung des „Ring des Nibelungen". Seine Bayreuther Eindrücke und Erlebnisse, die er in einem Tagebuche hinterliess, werden hier nach dem Manuskript der Öffentlichkeit übergeben. Die originelle und humorvolle Art Frickes lässt ihn seine Erinnerungen ebenso packend lebhaft, als getreu in allen Einzelheiten wiedergeben, und plastisch tritt dem Leser vor Augen, wie sich um den Meister mit seinem Stabe 1876 in Bayreuth die Hochflut der Arbeit einerseits, andererseits aber auch die Künstlergeselligkeit dort abspielte, bis der Augenblick kam, wo das mit Spannung erwartete Ereignis eine Tatsache geworden. Alle Zeitgenossen und Mitarbeiter am Werke werden an diesen Erinnerungen Frickes ihre helle Freude haben, und für die Charakteristik und Person Wagners bilden sie einen neuen interessanten und wertvollen Beitrag. Ausser einem Bilde Frickes und vier faksimilierten Widmungen von Wagners Hand sind dem Buche zehn an Fricke gerichtete und bisher noch ungedruckte Briefe Wagners beigefügt.

Richard Wanderer

HANS VON WOLZOGEN: Richard Wagner. — 27. Bändchen der von Paul Remer herausgegebenen Monographieensammlung Die Dichtung. Verlag: Schuster & Loeffler, Berlin und Leipzig 1905.

Der Name des Autors bürgt für die Güte der kleinen Monographie. Hans von Wolzogen stellt als Schriftsteller eine so eigenartige Mischung von objektiver Wahrhaftigkeit und subjektiver Begeisterung vor, dass, wer ihn kennt, seine Schriften auch ungenannt als die seinigen bestimmt herausfinden oder vielmehr herausfühlen könnte. Wolzogen ist ein fest in sich abgeschlossner Charakter mit ausgesprochener (Bayreuther) Weltanschauung und klarem Zielbewusstsein, ein Kämpfer mit unerschrockenem Mute, aber versöhnlichem Herzen, ein deutscher Mann, der mit blankem Schilde und edlen Waffen frei und kühn für den Idealismus und für die aus diesem geborene Kunst streitet. Fügt man noch hinzu, dass er schon in jungen Jahren von Wagner selbst nach Bayreuth berufen wurde und fast so lange es Bayreuther Festspiele gibt, zu den Intimen des Hauses Wahnfried gehört, so wird wohl ein jeder davon überzeugt sein, dass man kaum einem Besseren die Aufgabe, Richard Wagner als Dichter zu behandeln, anvertrauen konnte als gerade ihm. Die Überzeugung, dass der Bayreuther Meister ein dramatischer Dichter allerersten Ranges war, hat sich noch viel zu wenig Bahn gebrochen — dank unsern tinteklexenden saeculis! — und es ist daher sehr verdienstlich, diese Tatsache auch einmal der grossen Menge, so weit sie sich gebildet nennt, zu beweisen. Spätere Generationen werden allerdings nicht mehr bezweifeln, dass Richard Wagner für die germanische Kultur eine ebenso grosse geistige Macht bedeutet wie Homer einst für die griechische, dass er als Dramatiker Shakespeare ebenbürtig ist und das von Goethe und Schiller ersehnte und versuchte deutsche Idealdrama mit Vollendung krönte: für die grosse Masse ist er aber heute noch immer nichts als ein bedeutender Opernkomponist! Dass derartige schiefe Ansichten nicht ewig bestehen bleiben, dafür sorgen solche ausgezeichneten Bücher wie das vorliegende in vorzüglicher Weise. Wir raten daher allen Lesern dringend, die kleine Ausgabe nicht zu scheuen und das Buch sich zu kaufen, und wollen hier nur noch die Überschriften der einzelnen Kapitel anführen. Sie lauten: „Der Dichter des musikalischen Dramas", „Der ‚Verdichter' des Stoffes", „Der Dichter der Sphären", „Der Dichter des Geheimnisvollen", „Der Dichter der Gestalten", „Der Dichter der Bilder", „Der Dichter der Charaktere", „Der Dichter der Form".

Kurt Mey

DAS 42. TONKÜNSTLERFEST DES ALLGEMEINEN DEUTSCHEN MUSIKVEREINS IN ESSEN

von Dr. Gustav Altmann-Strassburg[1])

Im dritten Male — nächst Basel und Frankfurt — hatte ich Gelegenheit, der jährlichen Heerschau des Liszt seine Gründung verdankenden Zentralorgans der zeitgenössischen deutschen Tonkunst anzuwohnen. Ich weiss nicht, ob ich der einzige gewesen bin, der etwas herabgestimmt die diesjährige Feststadt Essen verlassen hat; mochte, was das Äusserliche betrifft, der etwas polizeireviermässige Präludiumston des Geschäftsbureaus auch durch die sonstige Liebenswürdigkeit des gastgebenden Ortes wett gemacht worden sein, so war doch die ästhetische Ausbeute der Tage keine solche, an der das Herz — und dieses, nicht der kühle Verstand soll doch wohl das Hauptorgan des Kunstempfindens sein — sich hätte laben können, von der eine frohe Erinnerung dem Heimkehrenden nachklingen mochte. „Du holde Kunst" — was ist aus dir geworden! „Heiter", so verlangte dich ein Schiller, der grosse Tragöde; dies Wort, das dem „Ernst" und der „Strenge" des Kunstbakulus von heute ein solcher Greuel ist, möchte ich einmal, wie ich glaube, nicht wider den Sinn seines Urhebers, mit „erhellend", „aufklärend" interpretieren. Eine Leuchte soll der Künstler sein, deren Strahlen uns sein und unser eigenes Innere mit seinen Höhen und Tiefen, seinen Blumentriften und nackten Gesteinen durchglühen und erschliessen. Warum aber wirkt das Licht der Heutigen nur zu oft wie ein flackerndes Irrlicht, das für den Augenblick blenden kann, zuletzt aber doch nur den Sumpf beleuchtet, dem es entquollen? Vor allem, meinem Gefühle nach, deshalb, weil der Kunst und ihren Jüngern gar zu sehr der Zusammenhang mit dem wahren Fühlen und Sinnen, dem Suchen und Sehnen des besseren, nicht nur des paranoischen Teiles der Mitwelt verloren gegangen ist, und sie sich statt dessen der Spielerei mit technischen Problemen, Künsten und Reizen überantwortet hat, die bestenfalls die Sinne kitzeln, nie aber die Seele mit jenem „urkräftigen Behagen" erfüllen können, das als stärkendes und erhebendes Elixier ihr, die müden Schwingen belebend, einzuflössen der Kunst eigenstes und hehrstes Ziel ist. Es ist ja derselbe Zug, der auch die Schwesterkünste niederdrückt, der die Trostlosigkeiten eines Hauptmann, Strindberg, Heyermans erzeugt, der unsere Bildhauer impotent macht, einen jungen Goethe darzustellen, der einen Liebermann mit seinem blöden Wahlspruch „l'art pour l'art" zu dem ebenso frevelnden wie anmassenden Wort begeistlosen konnte: „In der Kunst ist die Form alles, der Inhalt nichts!" Wehe der Nation, deren geistige Nahrung nach diesem Rezept zubereitet wird! Und Fluch denen, die es zulassen, dass solche Grundsätze, gleich den

---

[1]) Obwohl wir dem Verfasser nicht in allen Punkten beipflichten können, so halten wir es doch für angemessen, getreu unserer Devise: Freies Wort jeder Partei, die Besprechung eines modernen Musikfestes auch einmal von diesem subjektiven Gesichtspunkt aus erörtert zu sehen. Redaktion der „Musik"

Gewohnheiten der Nahrungsmittelfälscher, durch stete, unwidersprochene Wiederholung vor der Öffentlichkeit, allmählich das Odium ihrer Verlogenheit einbüssen und jene unglaubliche Verwirrung im allgemeinen Kunsturteil anrichten können, wie wir sie heute beobachten. Ich kann der sogenannten „Fachkritik" den Vorwurf nicht ersparen, dass ihre Vertreter, vielleicht ohne es zu wissen, viel zu sehr nach der Tabulatur einer gewissen Richtung beckmessern und in ganz einseitiger Berücksichtigung und Würdigung rein technischer Gesichtspunkte im Begriff sind, selbst gerade in das Zunftregeltum zu versinken, das sie theoretisch zu perhorreszieren sich den Anschein geben. Lesen Sie einmal Wagners Meistersingertext im Hinblick auf solche Gedanken, meine Herren, beachten Sie die köstlichen Worte, die Meister Sachs über Kunst und Volk zum besten gibt, und prüfen Sie dann, inwieweit Sie der Grösse gerade dieser Auffassung stets gerecht geworden sind, und nicht vielmehr bald den Stolzingschen Überschwang, bald die in Mode befindlichen Regeln (welche das sind, ist ja wohl gleichgültig) als das einzig wahre gepriesen haben. Man möge es mir nicht verübeln, wenn ich als Kunstfreund es als einen Vorzug betrachte, ausser einer leidlichen musikalischen Bildung noch einen anderen Beruf zu pflegen, der wie vielleicht kein zweiter dazu helfen kann, die Elemente der Musik sowohl wie ihre physiologischen und geistigen Wirkungen auf den Einzelnen wie auf die Masse zu studieren und abzuwägen. Die Kunstkritik wird nur dann ihre eminent kulturwichtige Aufgabe ganz erfüllen können, wenn sie neben denen, die als reine Fachleute das Technische in seinen Feinheiten verfolgen mögen, auch über recht viele solcher Kräfte verfügt, denen die Stellung im Leben den vielleicht weniger tiefgehenden, aber dafür mit weiterem Horizont begabten Blick für die grossen allgemeinen Ziele der Kunst geschärft hat, einer Kunst, die als vornehmstes Erziehungsmittel, als Schönheitsreligion mehr sein soll als Artistik, als Problemspielerei, als Atelliervergnügen. Wer etwa solche Musikverständige aus der Kunstkritik als „Dilettanten" verbannen will, da sie weder Klavierstunden geben noch Takt schlagen und die Kunst nicht als die milchende Kuh, sondern als die hohe heilige Göttin betrachten, den brauche ich wohl nur an das Institut der Schwurgerichte zu erinnern, wo sogar rechtsunkundige Laien an der Schaffung des Urteils mitwirken. Jeder nichts-als-Berufsmensch verengert seinen Horizont, und in der Kunst wie in der Wissenschaft haben recht oft die Outsider die Welt mit neuen Gedanken bereichert. Drum möge man überall mehr auf die Stimme der kunstsinnigen Gebildeten achten, die das Verhältnis zwischen Kunst und Volk besser wägen können, als einige vorlaute Jünglinge, denen der Himmel vielleicht ein Fachtalentchen, aber sonst nichts, bescheert, und die sich im gegenseitigen Begackern ihrer Eier überbieten: es stände alsdann wahrlich besser um die echte Kunst. Man verzeihe die scheinbare Abschweifung dieser Ausführungen: aber angesichts des ganzen Tuns und Treibens auf dem Kunstmarkt von heute erscheint es gerade bei solchen Gelegenheiten wahrlich nicht überflüssig, auch von etwas höherer Warte die Art des Gebotenen und seiner Aufnahme einmal zu betrachten. Nur Toren werden meinen Worten nichts als öden Konservativismus entnehmen. Im Gegenteil — unsere Zeit, unser Empfinden, das in so bedeutsamen Wandlungen begriffen ist, bedarf des Neuen, diesem Wandel folgenden, oder auch ihm voraufgehenden; aber nur der umfassende Geist, der der strebenden Menschheit dienen und leuchten will und nicht den Schrullen eines artistischen Krimskrams und eines dekadenten Snobismus, nicht der blosse Kult der Form oder auch der Formlosigkeit, des äusserlichen Raffinements und der Sinnenreizung oder -betäubung wird bleibende Werte schaffen, die als Marksteine der Entwickelung, die Formen durch den Inhalt adelnd, Kulturaufgaben erfüllen und in Ewigkeiten dauern werden.

Wer von diesen Gesichtspunkten beseelt die Orchesterdarbietungen der Essener Tage aufnahm, der vermochte in ihnen die Elemente solcher Grösse nicht zu entdecken. Einen recht übeln Eindruck musste schon das äussere Arrangement der beiden Abende machen: im ersten bis zu fast 6stündiger Dauer alle sonstigen Werke stillos hineingeschachtelt — um den zweiten, $1^1/_2$stündigen, frei zu haben für den „Heroen" der modernen Symphonik, Gustav Mahler und seine VI. Symphonie. Wenn das kein Personenkultus ist, so weiss ich wahrlich nicht, was man so nennen soll. Dass der Direktor der Wiener Hofoper, dem so ziemlich alle Konzertsäle der Welt heute zu jedem neuen Werke offen stehen, der besonderen Förderung durch den Verein nach Sinn und Wortlaut der Satzungen bedarf, das werden ausser dem Vorstand nicht eben sehr viele Mitglieder als Notwendigkeit empfunden haben. Ich habe jetzt 4 der Mahlerschen Riesenwerke gehört, und meine Bewunderung vor ihnen, die nach der c-moll recht erheblich war, ist gradatim, gleich dem inneren Wert dieser Werke, gesunken. Es gibt Menschen, deren mit breiter Eloquenz, mit technischer Gewandtheit vorgetragenen Ansichten man einen Abend hindurch mit Vergnügen lauscht; kommen diese Leute aber immer wieder mit derselben Weisheit, nur in immer auf- und vordringlicherer Form, mit immer grösserem Aplomb und Selbstgefälligkeit, mit immer lauterem Vortrag ihrer Gemeinplätze, so fühlt man sich schliesslich angewidert und geht ihnen aus dem Wege. In dieser Lage befinde ich mich allmählich Mahler gegenüber. Was er zu sagen hat, ist im Grunde genommen immer dasselbe, wie er es aber sagt, das wird immer unausstehlicher. Er kennt nur noch die Blechsprache; er redet nicht mit uns — er brüllt und tobt uns an, und verwundert fragt man: Wozu der Lärm? Es gelingt ihm nicht, uns von der inneren Notwendigkeit des von ihm Gesagten zu überzeugen, vor allem wegen der ungeschlachten Masslosigkeit seiner Gebilde. Goethe sagt: „In der Beschränkung zeigt sich erst der Meister", Mahler sagt (oder tut) das Gegenteil, — ich für mein Teil halte es mit Goethe. Zunächst ergibt wieder die Analyse der Mahlerschen Riesenthemen, dass sie entweder völlig nichtssagend oder aber aus Elementen fremder Autoren zusammengesetzt sind, mit Umbiegung einiger Töne, geschickter Verschmelzung und Unkenntlichmachung, Umrhythmisierung usw. — aber ihr Kern ist das Nachempfundene: Kapellmeistermusik. Sodann aber hat man die Empfindung: solche prägnanz- und formlose Themen von 40—60 Takten kann man ad libitum fabrizieren, wenn man Lust dazu hat, und ebenso ist der Aufbau der ganzen Sätze vielmehr ein Nebeneinander-, als ein Ineinanderarbeiten, ein organisches, logisches Gliedern. Es ist Kilometermusik, und die ganze Art der Mache, insbesondere den fürchterlichen Aufwand an Mitteln, möchte ich als Amerikanismus bezeichnen, als die Kunst der „unbegrenzten Möglichkeiten". Am originellsten ist Mahler im derbkomischen, grotesken, sowie im Tanzrhythmus, wie er sich im Scherzo der Symphonie zeigt, das auch orchestral der interessanteste, pikanteste Satz des ganzen Werkes ist. Ich fand darin meine früheren Eindrücke bestätigt, dass Mahler eigentlich das Herz eines biederen Wiener Operettenkomponisten hat, und dass er auf diesem Gebiete vielleicht sehr Hübsches, Eigenes und vor allem Liebenswürdiges hätte schaffen können. So aber plagte ihn der Grössenteufel, dem seine in der Tat erstaunliche Kombinations- und Assimilierungsgabe zu Hülfe kam und zwang ihn, pathetisch zu werden, dazwischen wohl auch süsslich sentimental, wie in dem bis auf einige Lichtpunkte recht übeln Adagio. Dazu hilft dann aber nur die Anleihe, die zu verschleiern der Autor allerdings gewandt genug ist, die aber, in Ermangelung des inneren Wertes, mit allen Effektmitteln des Orchesters, vor allem mit den lärmendsten Instrumenten, unterstrichen werden muss, um zu wirken — gewiss kein Zeichen ihres inneren

Digitized by Google

Wertes — wie es Menschen gibt, die ihren Ansichten dadurch eine grössere Richtigkeit zu vindizieren glauben, dass sie sie mit Stentorstimme vortragen. In diesem Grobschmieds-Stil ist der erste Satz, ein recht gewöhnlich klingender langathmiger Marsch, und vor allem das gigantenhaft-ungeschlachte Finale geraten, das ärgste Lärmstück, das ich noch gehört zu haben mich entsinnen kann, und dessen stellenweise vielleicht mit Kunst aufgebaute Organisierung durch das völlig masslose Blechwerk zur Unkenntlichkeit entstellt wird. Es ist physiologisch unmöglich, aus dieser Häufung anhaltender schreiender Effekte noch etwas wie musikalische Linien oder Formen herauszuhören, und die Anmassung, die in dieser Art von Tonsprache steckt, kann auf jeden feiner Besaiteten nur noch einen abstossenden Eindruck machen. Dass man in der Stadt der Dampfhämmer nicht so zart konstruiert ist, bewies der Applaus, in den sich bei der Generalprobe allerdings energisches Zischen mischte.

Die übrigen Orchesterwerke, die der erste Abend brachte, litten zum Teil an allzu grosser Einförmigkeit bzw. Ähnlichkeit; es sind, wie schon angedeutet, die gleichartigen Früchte des neudeutschen programmatischen Leitmotivstils, die sich im Grunde genommen — sogar bis auf die unvermeidlichen Violinsoli — gleichen wie ein Straussenei dem andern. Ein Eingehen auf die Einzelheiten des Aufbaus dieser Werke erübrigt sich nach den in Heft V, 16 der „Musik“ gegebenen Erläuterungen. So seien hier nur einige flüchtige Eindrücke, wie sie ein einmaliges Hören gestattet, kurz skizziert. Rudolf Siegels „Heroische Tondichtung“, mit ihren drei „Zusammenbrüchen“, steht stark unter dem Götterdämmerungseinfluss, enthält manche wohlklingenden Momente, aber wenig Eigenes. Zu Otto Neitzels stellenweise merkwürdig „leer“ anmutendem „Das Leben ein Traum“ mit seinen absonderlichen Violinfiguren über ebenso absonderlichen Orchesterakzenten habe ich keine rechte Stellung finden können, zumal da ich mir nicht klar bin, ob der geistvolle Kritiker der „Kölnischen“ sich damit nicht vielleicht einen kleinen Scherz auf die Programmusik hat machen wollen, wie auch die „Erläuterungen“ dazu beinahe vermuten lassen. „Dem Schmerze sein Recht“ besingt Richard Mors, in einer Weise jedoch, die mir den Eindruck erweckte, als ob eigentlich dem sympathischen jungen Komponisten das Gebiet des Freundlichen näher läge. Aber wer „Der Freude ihr Recht“ gäbe, der würde ja wohl von dem Parnass der „Neuesten“ auch den „Niedersturz“ oder „Zusammenbruch“ erleben. Das bewies indirekt die Aufnahme des Frederik Delius'schen „Meerestreibens“ ins Programm, eines Werkes von einer so niederziehenden Trostlosigkeit, wie ich noch Weniges gehört. Man hat fortgesetzt das Gefühl, als habe der Tonsetzer neben die natürliche Harmonik komponiert; gewisse stets wiederkehrende disharmonische Fortschreitungen (Sekunden, Septimen usw.) bringen geradezu qualvolle Eindrücke hervor, die der stark rhapsodische Text durchaus nicht rechtfertigt. Was frommt denn alle Kunst, die auf solch ein Stück verwandt ist, wenn ihre Wirkung eine solche Verelendung ist? Nichtsdestoweniger bin ich überzeugt, dass eine Reihe prinzipientreuer Dirigenten diese Seeschlange im nächsten Winter sich nicht werden entgehen lassen, und dass ein „wohlerzogenes“ Publikum seiner Genugtuung, dass sogar so ein Stück ein Ende hat, alsdann den entsprechenden „handgreiflichen“ Ausdruck geben wird. Züge, die ein entwicklungsfähiges Talent verraten, wies eine E-Dur Symphonie von Hermann Bischoff in nicht geringem Grade auf. Ihr Programm und zum Teil auch seine Durchführung lehnt sich stark an Berlioz' phantastische Symphonie, sowie an gewisse moderne Vorbilder an; die Musik enthält noch, ich möchte sagen, zuviel Zufälliges, Nebensächliches, Ungereiftes, um gross und klar wirken zu können. Überhaupt wird mit den kontrapunktischen Finessen zuviel als Selbstzweck gearbeitet. Man werde sich doch einmal klar darüber, dass das Verfolgen von mehr als 2 selbständigen

Motivlinien bereits für den exquisit Musikalischen fast so ziemlich unmöglich ist; man beschneide solch allzu üppig wucherndes Rankenwerk, und man wird einheitlichere und packendere Wirkungen erzielen. Dasselbe gilt auch von der Szene aus dem Märchenspiel „Falada" von Walter Braunfels, über die näher zu berichten bei einmaligem Hören des aus dem Zusammenhang gerissenen Stückes kaum möglich ist. Wie endlich Engelbert Humperdincks freundliche, wenn auch nicht vielsagende Gelegenheitskomposition zur silbernen Kaiserhochzeit in das Programm geraten war, ist nicht ganz verständlich.

Die Ausführung der Werke, teils unter dem vortrefflichen Essener Dirigenten Professor Witte, teils unter den Komponisten selbst, liess kaum etwas zu wünschen übrig, Dank der guten Leistungen des Orchesters und der Solisten: Kosman-Essen (Violine), Loritz-München (ein musikalisch wie stimmlich gleich trefflicher, umfangreicher Bariton), Frau Drill-Orridge (Wien), Reinhold Batz und Eva Lessmann.

Etwas ergiebiger war die Ausbeute der beiden Kammermusikabende. Am ersten war das Klavier-Quintett des begabten Deutschrussen Paul Juon wohl die gefälligste Gabe; das Heinrich Zöllner'sche halb Programm-, halb nicht-Programmusik darstellende Streichquartett weckte gemischtere Gefühle. Henri Marteau ist entschieden ein besserer Geiger als Komponist; in seinen 8 Liebesliedern für Sopran mit Streichquartett kommt er über gewisse äusserliche Effekte nicht hinaus. Der Glanzpunkt des zweiten Abends, vielleicht des ganzen Festes, war das Hans Pfitzner'sche Klaviertrio op. 8, vom Komponisten mit den Münchnern Kilian und Kiefer prächtig vorgetragen; namentlich das herrliche, nur etwas zu lang geratene, Adagio zeigte die Begabung des hoffentlich aus dem Vaterland der Schrullen immer mehr dem Wege edler Kunst folgenden Komponisten. Gerade darin liegt meines Erachtens die Hauptgefahr der von mir eingangs geschilderten Richtung in den „massgebenden" Künstler- und Kritikerkreisen, dass die Talente, die im Grunde das Bestreben hätten, in die Atmosphäre keuscher, reiner und klarer Kunst hineinzuwachsen, durch den Hohn und die Hetze, die auf alles, nicht der Moderichtung Folgende eröffnet wird, abgeschreckt, und mit Gewalt auf die Bahn des Perversen und Abstossenden, das ja nach der Meinung mancher Leute das einzig „würdige" Gebiet der „modernen" Kunst ist, gestossen werden. Recht beweisend für diese Anschauungen, die von allen wahren Kunstfreunden nicht scharf genug bekämpft werden können, war die Art, wie einige solcher Ultras sofort bereit waren, ein wahrhaft vornehmes und gediegenes Quartett von Hugo Kaun als „Nachtwächtermusik" zu verdammen. Das Publikum hatte aber in diesem Falle den besseren Instinkt und zeichnete das klangschöne Werk mit ostentativem Beifall aus, dessen von Herzen-Kommen so recht gegen den zaudernden Achtungserfolg anderer Stücke abstiess. Zu diesen gehörte z. B. ein Klavierquintett von Bruno Walter, ein geradezu klägliches Werk, in dem nicht einmal die klanglichen Wirkungen der Instrumente ausgenutzt werden und das mit seinen dürren, klapprigen Motiven den Eindruck eines musikalischen Skelets machte. Freundlich, wenn auch nicht tief, mutete ein Liedercyklus „Letztes Blühen" von Hans Sommer an: auch hier aber sofort die Neigung der Unentwegten, den sympathischen Tonsetzer ob seines Mangels an Kakophonie zu verdammen.

So war das Gesamtbild des Festes kein durchweg befriedigendes. Sehr zu wünschen wäre es, wenn namentlich die Orchesterkonzerte ein nicht gar so einseitig gefärbtes Bild von dem musikalischen Wirken der Gegenwart bieten würden. Noch wird es wohl neben Programmsymphonikern und den Clichékünstlern der Tonmalerei mit ihrem Wechsel zwischen ungestümem Toben und hoffnungsloser Langweiligkeit (zu deutsch „Stimmung"), neben Realisten musikalischen Schaffens auch

Digitized by Google

Geister schlichteren, vornehmen Charakters geben, die, ohne deshalb unmodern zu sein, das Heil der Kunst in der Entwicklung, nicht im Umsturz sehen. Solche Talente gleichfalls zu fördern wäre schliesslich ein edleres Ziel für den Allgemeinen Deutschen Musikverein!

Von der Hauptversammlung ist nicht viel besonderes zu berichten. Als nächster Festort wurde Dresden in Aussicht genommen. Paul Marsop ritt eine kühne Attacke gegen das Musikagententum, die zwar noch keine positive Wirkung zeitigte, sie aber in diesem Milieu auch wohl nicht haben wird. Ob es den Bemühungen selbstloser Helfer gelingen wird, den Künstlerstand aus seiner freigewählten Sklaverei zu befreien und zum eigenen Herrn seines materiellen Wohls zu machen, das scheint mir noch sehr zweifelhaft, namentlich im Hinblick auf das Verhalten der „Sterne", die als hors concours sich jeder Klassifizierung wohl widersetzen, und ebenso wie die „verkannten Genies" oder die der „krummen Wege" Bedürftigen der allgemeinen, notwendigen Rangordnung sich nicht unterwerfen werden. Denn wie bei den Komponisten, so gilt auch bei den Ausübenden das Gesetz, dass, wer am Reklame-Amerikanismus geleckt hat, für die Regungen des deutschen Gemütes, für das poetische, intime Empfinden in der Kunst abgestorben ist, an dessen systematischer Ertötung wir ja konzentrisch alle diejenigen arbeiten sehen, denen der deutsche Idealismus ein Greuel ist. Darum krächzen auch in der Musik die Raben lauter, denn die Nachtigallen schlagen, und der blaue Lappen, nicht die blaue Blume ist so vielfach das Symbol des Kunststrebens von heute.

Digitized by Google

REVUE DER REVUEEN

BAYREUTHER BLÄTTER 1906, 4.—6. Stück. — George Wrassiwanopulos-Braschowanoff bringt den Schluss seiner Arbeit über „Richard Wagner und die Antike". Verfasser hat sich bemüht, seine Aufgabe möglichst objektiv zu lösen und im Spiegel der eigenen schriftstellerischen Äusserungen Wagners auf Grund seiner Natur-, Welt- und Kunstanschauung dem Leser Wagner durch Wagner zu erklären. Aus seinen Betrachtungen geht klar die Tatsache hervor, dass „Wagner in seinem inneren Leben und künstlerischen Schaffen von zwei Grundprinzipien geleitet wird: das eine ist das Natürliche, das andere das Ethische". — Einen hübschen Artikel veröffentlicht Bernhard Hoffmann: „Die Waldvögel-Motive in Wagners ‚Siegfried'." Da Wagner die grössten Künstler des Vogelgesanges oft belauscht hat, erscheint es ausgeschlossen, dass er im „Waldweben" den Gesang der Vögel, die seinem Herzen so nahe standen, missachtet und „die musikalische Darstellung des Waldwebens gleichsam über ihre stimmbegabten und liederfrohen Kehlchen hinwegkomponiert hat." Allerdings war er genötigt, die Vogelstimmen zu „idealisieren". Der vierte Waldvogel — der „selt'ne Naturvogel" — ist den Stimmen zweier verschiedener Vögel nachgeahmt und zwar wohl besonders der der Amsel und daneben derjenigen der Nachtigall. Interessant ist die Tatsache, dass alle die in Betracht kommenden Vogelarten „in der Nähe von Dresden, Wagners langjährigem Aufenthalt, zu den häufigsten Vertretern der Waldsänger gehören."

NEUE MUSIKALISCHE PRESSE (Wien) 1906, No. 7—10. — Max Arend beleuchtet die „Aufgabe der musikalischen Kritik unserer Zeit Gluck gegenüber". — Franz Dubitzky würdigt eingehend das Lebenswerk Wilhelm Tapperts: seine tausendjährige Entwicklungsgeschichte der musikalischen Zeichenschrift (900 bis 1900). — Anton Krtsmáry widmet „Gustav Schoenaich" ein pietätvolles Gedenkblatt. — Über „Max Reger" schreibt Ferd. Scherber. Verfasser hält das Publikum für den hohen technischen Stand der gegenwärtigen Tonkunst viel zu wenig musikalisch gebildet, findet aber doch den oft verwirrenden Eindruck, den Regers Kompositionen auf Fremde machen, begreiflich.

MONATSSCHRIFT FÜR SCHULGESANG (Essen a/R.) 1906, Heft 1 u. 2. — Eine neue Zeitschrift, die den Interessen des Schulgesanges an höheren und niederen Schulen dienen soll. Sie macht es sich in erster Linie zur Aufgabe, den Vernachlässigungen der Jetztzeit in der musikalischen Einwirkung auf das Gemüt des Kindes entgegenzuwirken und dem verhängnisvollen Vordringen der materialistischen Zeitströmung mit ihren Utilitätsprinzipien entgegenzutreten. Aus dem Aufsatzteil seien erwähnt: Ernst Paul: „Ästhetische Erziehung durch Schulgesang." — Alexis Holländer: „Über den Gesangsunterricht an höheren Mädchenschulen."

GIESSENER ANZEIGER 1906, No. 69. — „Heinrich Heine, der Lieblingsdichter der deutschen Komponisten" betitelt sich eine statistische Plauderei von Ernst Challier sen. Heine ist nicht nur der vielgesungenste, sondern auch der am meisten vertonte Dichter. 246 Dichtungen Heines sind 4069 mal vertont worden, davon allein „Du bist wie eine Blume" 217 mal einstimmig.

Digitized by Google

VOSSISCHE ZEITUNG (Berlin), 5. Mai 1906. — Georg Richard Kruse berichtet „Aus Otto Nicolais letztem Tagebuche".

MÜNCHNER NEUESTE NACHRICHTEN 15. April 1906. — Wilhelm Kleefeld schreibt über die „Münchner Vorläuferin der Bayreuther Stilbildungsschule" und teilt einige ungedruckte Briefe Richard Wagners mit, die darauf Bezug haben. Der Begründer dieser Stilbildungsschule ist Friedrich Schmitt, ein Freund Wagners, gewesen, dessen Theorie als Gesangspädagoge seinen unbedingten Beifall fand.

BRAUNSCHWEIGISCHE LANDESZEITUNG 8. April 1906. — J. Haydn berichtet in seinem Artikel „Mozarts erste Liebe" allgemein Bekanntes über Aloysia Weber.

DIE WOCHE (Berlin) 1906, No. 18. — In einem Artikel „Deutscher Bühnen- und Konzertgesang" beschäftigt sich Karl Scheidemantel mit Julius Stockhausen, der als erster deutscher Gesangskünstler gegen die Alleinherrschaft des bel canto angekämpft und den der deutschen Gesangskunst innewohnenden Zauber zu enthüllen vermocht hat.

STETTINER ZEITUNG 3. Mai 1906. — Die Erinnerung an den Komponisten des Postillon von Lonjumeau „Charles Adolphe Adam" ruft Erich Müller zu seinem Todestage (gest. 3. Mai 1856) durch einen hübschen Artikel zurück.

DAS DEUTSCHE VOLKSLIED (Wien) 1906, Heft 4/5. — Über die Entstehung und Geschichte eines Böhmerwald-Volksliedes „Das Bauernsepp'n-Liad" berichtet Gustav Jungbauer.

NEUE ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK (Leipzig) 1906, No. 13 u. 14. — Unter dem Titel „Schuberts Totenehren" (Unveröffentliche Dokumente) veröffentlicht Otto Erich Deutsch ein Verzeichnis der in österreichischen Zeitschriften nach Schuberts Tode erschienenen Nekrologe, die von bedeutenden Schriftstellern der Zeit in Poesie und Prosa verfasst worden waren. Er berichtet ferner über Totenfeiern, die zu Ehren Schuberts veranstaltet wurden und über Sammlungen für ein würdiges Grabmal des Meisters.

SIGNALE FÜR DIE MUSIKALISCHE WELT (Leipzig) 1906, No. 31—39. — „Musikalische Popularisierungsbestreben" von Eugen Schmitz. Verfasser bespricht in erster Linie die Volksausgaben der Jetztzeit, die ihren Zweck, d. h. ihre bedeutsame künstlerische Mission nur dann erfüllen können, wenn „die Verleger mit Ausmerzung aller Salonmusik reinen Tisch machen." Sehr wichtig im Rahmen dieser Popularisierungsbestrebungen ist auch die Betrachtung der populären Musiktheorie und Musikwissenschaft, die ein wichtiges Glied nicht nur der musikalischen, sondern der geistigen Bildung überhaupt darstellen. Eine der wichtigsten Aufgaben der modernen Musikwissenschaft ist, „eine populär-zusammenfassende, dabei doch streng wissenschaftliche Musikliteratur zu schaffen."

MUSIKALISCHES WOCHENBLATT (Leipzig) 1906, No. 15—23. — Nana Weber-Bell schreibt über „physische und psychische Klangfarbe". — Susanne Amsinck behandelt die „Fortschritte auf dem Gebiete des Musikdiktats." — Franz Dubitzky betrachtet in einem längeren Artikel Sonderbarkeiten unserer Notenschrift unter dem Titel: „Wie erhalten wir ein lichteres Notenbild?" — Erich Kloss berichtet über „Briefe an Richard Wagner" und behandelt eingehender Louis Spohr, Hector Berlioz, Felix Draeseke. Aus dem Briefwechsel der genannten Künstler mit Wagner

Digitized by Google

betrachtet Verfasser das, was in Hinsicht auf die ursprüngliche und früheste Beurteilung des jüngeren Wagner und seines Kunstwerks von weiterem Interesse ist. — Eugen Segnitz veröffentlicht einen Aufsatz: „Carl Maria von Weber und Richard Wagner" (Zu Webers 80. Geburtstag [?!]).

KUNSTWART (München) 1906, Heft 16 u. 17. — Richard Batka wendet sich in einem Artikel „Wagnerianer einst und jetzt" gegen die heutige Unsitte, auf die Wagnerianer zu schelten, da es nichts gibt, worin sich „der Wagnerianer von der sonstigen Gefolgschaft grosser Männer besonders zum Nachteil unterscheidet." Er führt Männer von den manigfaltigsten künstlerischen und überhaupt geistigen Interessen als Typen des eigentlichen Wagnerianismus an und bezeichnet die ganze Wagnerei mit einem Paradoxon als „vielseitigste Einseitigkeit der Kunstgeschichte". ... „Die Zeit des Wagnerianertums ist aus, die Zeit des Wagnerverständnisses ist gekommen." Als erfreuliches Zeugnis des kritischen Wagnerverständnisses unserer Zeit führt Verfasser das Buch von Paul Moos „Wagner als Ästhetiker" an, „ein Mann, der dem Meister frei ins Auge schaut." — Einen interessanten Aufsatz „Über das Malerische im musikalischen Drama" bringt Wilhelm Kienzl. Nach einer allgemeinen Betrachtung über das Wesen des Gesamtkunstwerkes betrachtet Verfasser die Dramen Wagners, die eine „neue Ära in der naturgetreuen und stimmungsvollen Gestaltung des Bühnenbildes" hervorgerufen haben ... Den Wandlungen der Kunst ist freier Lauf zu lassen. „Entwickelt sich das Bedürfnis nach einem neuen reproduktiven Stil, so muss auch das Kunstwerk sich finden, das uns Gelegenheit bietet, ihn rein darzustellen."

PRAGER TAGBLATT, 17. Mai 1906. — Einen originellen Artikel bringt Richard Batka: „Insekten als Musiker". Es ist ein anregender naturwissenschaftlicher Streifzug, auf dem wir den Autor begleiten. Aber nicht nur das Surren, Brummen, Schwirren und Lispeln untersuchen wir auf die verschiedenen Tonhöhen und Klangfarben, wir betrachten auch die Instrumente der kleinen Kammermusici, ein Riesenorchester kleiner Instrumente.

FRANKFURTER ZEITUNG, 3. Juni 1906. — Bemerkenswerte Erinnerungen an Richard Wagner teilt Sigismund Bachrich in den „Erinnerungen eines Musikers" mit. „Um Bruchstücke aus dem ‚Nibelungenring' zu dirigieren, kam Wagner nach Wien. Eines dieser Konzerte brachte u. a. den ‚Feuerzauber', nach dem der Beifall nicht enden wollte. Wagner war recht ermüdet, sass auf meinem Stuhl und war lange nicht zu bewegen, sich zu erheben, um den Dank des Publikums entgegenzunehmen. Er blickte unverwandt auf die Direktionsloge, in welcher Frau Cosima sass, und halblaut sagte er schmunzelnd zu mir: ‚Ach nee! — was wird Muttern dazu sagen!'"

NORDDEUTSCHE ALLGEMEINE ZEITUNG (Berlin), 4. Mai 1906. — Ein mit J. L. unterzeichneter Artikel „Die bürgerliche Oper" sieht eine notwendige Reform des Musikdramas in der bürgerlichen Oper. Die Aufgabe unserer Zeit sei, den Unsinn auf der dramatischen Bühne zu verdrängen. „An Kräften, die hohe Aufgabe zu lösen, fehlt es gewiss nicht."

KORRESPONDENZBLATT DES EVANGELISCHEN KIRCHENGESANGVEREINS FÜR DEUTSCHLAND (Leipzig). — Eine Plauderei aus der Praxis eines Kirchenchordirigenten „Das Chorbuch" veröffentlicht Pfarrer Beutter. — Superintendent D. Nelle berichtet über „Klippen im Fahrwasser des Gemeindegesanges", Sätze, die auf der XI. Jahresversammlung des evangelischen Kirchengesangvereins für Westfalen zur Verhandlung gestellt wurden.

UMSCHAU

NEUE OPERN

Felix Gotthelf: „Mahadeva" ist der Titel eines dreiaktigen Musikdramas, dessen Stoff der indischen Mythologie entnommen ist.

Ferdinand Gradl: „Der glückliche Jack", Oper in drei Akten, Text von Arthur Lipschitz und Georg Okonkowsky.

Alfred Kaiser: „Dame, roi et valet" lautet der Titel einer komischen Oper, die der Komponist soeben vollendet hat.

Marius Lambert: „Der Kadett von Navarra", komische Oper von Auguste Germain, wurde an der Volksoper in Brüssel mit Erfolg aufgeführt.

Alfred Lorentz: „Der Mönch von Sendomir", Dichtung von Franz Kaibel nach der Novelle Franz Grillparzers.

AUS DEM OPERNREPERTOIRE

Bayreuth: Bühnenfestspiele 1906. Es finden zwei Aufführungen des „Ring des Nibelungen" statt (25.—28. Juli; 14.—17. August), sieben Aufführungen von „Parsifal" (23. Juli, 1., 4., 7., 8., 11., 20. August) und fünf Aufführungen von „Tristan und Isolde" (22., 31. Juli, 5., 12., 19. August). Orchesterleitung: Dr. Hans Richter, Dr. Carl Muck, Felix Mottl, Siegfried Wagner, Michael Balling, Franz Beidler. Konzertmeister: Carl Wendling. Oberleitung der musikalischen Assistenz: Carl Müller. Chöre: Hugo Rüdel. Bühnenmusik: Julius Prüwer. Regie: Ernst Braunschweig. Inspizient: A. Schertel. Bühnenleitung: Siegfried Wagner. Technisches Personal: Friedrich Kranich. Solorepetitoren und musikalische Assistenz auf der Bühne: Dr. Carl Besl, Hugo Kirchner, Carl Kittel, Ernst Knoch, Eduard Möricke, Leopold Reichwein, Antonio Ribera. Darstellendes Personal: **Das Rheingold.** Luise Reuss-Belce, Emilie Feuge-Gleiss, Ernestine Schumann-Heink, Frieda Hempel, Marie Knüpfer, Adrienne v. Kraus-Osborne, Theodor Bertram, Rudolf Berger, Alois Hadwiger, Dr. Otto Briesemeister, Max Dawison, Hans Breuer, Lorenz Corvinus, Johannes Elmblad. — **Die Walküre.** Katharina Fleischer-Edel, Ellen Gulbranson, Luise Reuss-Belce, Josefine v. Artner, Marie Knüpfer, Ida Salden, Ernestine Schumann-Heink, Cäcilie Rüsche-Endorf, Agnes Herrmann, Adrienne v. Kraus-Osborne, Rosa Ethofer. — **Siegfried:** Ernestine Schumann-Heink, Ellen Gulbranson, Emilie Feuge-Gleiss, Ernst Kraus, Hans Breuer, Theodor Bertram, Max Dawison, Johannes Elmblad. — **Götterdämmerung.** Ellen Gulbranson, Cäcilie Rüsche-Endorf, Ernestine Schumann-Heink, Adrienne v. Kraus-Osborne, Katharina Fleischer-Edel, Frieda Hempel, Marie Knüpfer, Ernst Kraus, Rudolf Berger, A. C. Hinckley, Max Dawison. — **Tristan und Isolde.** Marie Wittich, Katharina Fleischer-Edel, Dr. Alfred v. Bary, Ernst Kraus, Paul Knüpfer, Dr. Felix v. Kraus, Walther Soomer, Dr. Otto Briesemeister, Hans Breuer, Erik Wirl,

Franz Adam. — Parsifal. Ellen Gulbranson, Martha Leffler-Burckard, Josefine v. Artner, Rosa Ethofer, Emilie Feuge-Gleiss, Gertrud Foerstel, Frieda Hempel, Marie Knüpfer, Ida Salden, Dr. Alfred v. Bary, Erik Schmedes, Alois Hadwiger, Paul Knüpfer, Dr. Felix v. Kraus, Theodor Bertram, Rudolf Berger, Franz Adam, Carl Lejdström, Erik Wirl, Hans Breuer, Dr. Otto Briesemeister.

Berlin: Das Kgl. Opernhaus führte in der verflossenen Saison zum erstenmal auf: „Das Fest auf Solhaug" von W. Stenhammar, „Leonore" von Beethoven, „Der lange Kerl" von Woikowsky-Biedau. Neu einstudiert gingen zehn Werke in Szene: „Orpheus und Eurydike", „Figaros Hochzeit", „Tannhäuser", die Tetralogie „Der Ring des Nibelungen", „Der Waffenschmied", „Der Pfeifertag" und „Der schwarze Domino". In der Gesamtzahl der zur Aufführung gelangten 54 einzelnen Opern sind deutsche Komponisten mit 33 verschiedenen Werken, Franzosen mit 13, Italiener mit 7, Schweden mit 1 Werk vertreten. Von der Gesamtzahl der im Laufe des Spieljahres gegebenen Vorstellungen entfallen 178 Abende auf deutsche, 88 Abende auf französische, 37 Abende auf italienische Komponisten.

Die Komische Oper (Direktion Gregor) will in der nächsten Saison folgende Neuheiten bringen: „Der Dämon" von Anton Rubinstein, „Lakmé" von Léo Delibes, „Romeo und Julia auf dem Dorfe" von Frederik Delius.

KONZERTE

Bautzen: Im Juni 1907 findet hier das II. Lausitzer Musikfest statt.

Cincinnati (U.S.A.): Vom 1.—5. Mai fand das alle zwei Jahre gefeierte 17. „May Music Festival" unter der Leitung von Frank van der Stucken statt. Der Chor bestand aus 400 und das Orchester aus 110 Mitwirkenden, und die Damen Gadski, Rider-Kelsey, Jeanet Spencer und die Herren John Coates, Ffrangcon-Davies, Charles Clark und Witherspoon waren die Solisten. Als Ehrengast leitete Sir Edward Elgar seine Oratorien „The Apostles" und „The Dream of Gerontius", sowie zwei seiner Orchesterkompositionen. Ferner kamen das Brahmssche Requiem, Bachs Actus tragicus „Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit" und Beethovens Neunte Symphonie nebst Orchesterwerken von Bach, Beethoven, Weber, Schumann, Dvořák, Wagner, Strauss, Loeffler und van der Stucken zur Aufführung. Das Fest war ein grosser Erfolg. Besonders gerühmt wurden die Leistungen des Festchores.

TAGESCHRONIK

Auf ein neunzigjähriges Bestehen konnte am 12. Juni die Philharmonische Gesellschaft in Potsdam zurückblicken. Diese Gesellschaft, die zu den ältesten musikalischen Vereinigungen Deutschlands zählt, wurde am 12. Juni 1816 von den Herren Bliesener, Wessely, Glaso, v. Bismarck, Siecke, Brunner, Seiffart und Klincke begründet und hielt ihre Zusammenkünfte zuerst in dem Morinoschen Hause in der Schützenstrasse ab. Erst 1834 gelang es, dank der Munifizenz Friedrich Wilhelms III., eine bleibendere Stätte im Konzertsaale des Königlichen Schauspielhauses zu erlangen. Die Übungen und Aufführungen leitete seit 1827 der joviale Kammermusikus Töpfer, dem im Oktober 1838 der auch als Komponist in Ansehen stehende Musikdirektor Berthold Damcke folgte. Nach Damckes Abgange übernahm Neujahr 1842 der Königliche Musikdirektor Gährich die musikalische Leitung. Während

der Jahre 1848 und 1849 dirigierten abwechselnd die Herren Lange, Hauser und Böttcher. Am 6. Dezember 1849 übernahm der Königliche Musikdirektor Wendel die Leitung. Im Jahre 1851 vollzog sich der Umzug der Gesellschaft aus dem Schauspielhause in das jetzige Heim, in den Palast Barberini, wo Friedrich Wilhelm IV. den Potsdamer Vereinigungen für Kunst und Wissenschaften für alle Zeiten eine feste Stätte bereitet hat. 1891 trat Wendel zurück; er hat während der 42 Jahre seiner segensreichen Tätigkeit der Gesellschaft einen vorzüglichen Ruf in der musikalischen Welt erobert. Wendels Nachfolger wurde der Königliche Musikdirektor Professor Martin Gebhardt, der bis 1894 als Dirigent fungierte. Von 1894 bis 1898 leitete Hermann Geess die musikalischen Aufführungen, die dann dem Komponisten Gustav Kulenkampff übertragen wurden.

Die erst vor kurzem gegründete Gesellschaft der Musikfreunde von Treviso, die bereits 480 Mitglieder zählt, hat am Sonntag, den 29. April im Teatro Sociale die Reihe ihrer Konzerte eröffnet. Das Kaim-Orchester aus München trug unter der Leitung von Georg Schnéevoigt mit grossem Erfolg Werke von Beethoven, Haydn, Händel und Wagner vor.

Folgende interessierende Statistik über Wagner-Aufführungen im Innern Russlands ist uns eingesandt worden: in Saratow gelangte „Tannhäuser" im Jahre 1895 zum erstenmal zur Aufführung und wurde im Laufe von zwei Monaten sechsmal gegeben. „Lohengrin" erschien im Januar 1905 zum erstenmal und wurde bis Mitte Februar fünfmal aufgeführt. — In Kasan wurden „Tannhäuser" im Februar 1898 und „Lohengrin" Ende November 1905 zur ersten Aufführung gebracht.

Der Musiklehrer B. Sanoschkar in Graz hat einen Metronom konstruiert, der insofern eine Neuerung auf diesem Gebiete bedeutet, als er während seines Ganges mittelst eines Knopfes (Regulators) auf jedes beliebige Tempo eingestellt werden kann, und ausserdem an der Tempo-Skala ersichtlich gemacht ist, wieviel Schläge in der Minute das Werk im vorgeschriebenen Zeitmass bei den verschiedenen Notenwerten gibt. Da der an der linken Seite der Klaviatur angebrachte Metronom von der rechten Seite durch einen Mechanismus reguliert werden kann, und endlich auch mit einem beweglichen Tritt-Podium für eine beliebige Anzahl von mitwirkenden Orchester-Musikern in Verbindung zu bringen ist, so darf er unbedenklich als das vollkommenste Werk seiner Gattung bezeichnet werden.

Die königl. Philharmonische Akademie zu Bologna hat einen Wettbewerb für ein Streichquartett beschlossen und setzt 1000 Lire aus; am Wettbewerbe können alle Komponisten Italiens wie des Auslandes teilnehmen. Der Einlieferungstag ist der 31. Oktober 1906.

Als Ort der nächsten Tonkünstlerversammlung des „Allgemeinen deutschen Musikvereins" ist Dresden in Aussicht genommen.

Auf Anregung des Bischofs Benzler wird in Metz zu Ostern nächsten Jahres in Verbindung mit dem Priesterseminar eine Organistenschule errichtet zur Heranbildung junger Leute, besonders vom Lande, zum Organisten- und Kirchendienst, da die Lehrer auf den Dörfern häufig nicht in der Lage sind, diesen Dienst zu versehen.

Am 11. Juni wurde auf dem Zentralfriedhof in Wien die Leiche des Tondichters Max v. Weinzierl in dem ihm gewidmeten Ehrengrabe in den Ruhestätten für historisch denkwürdige Personen in der Kapellenstrasse wieder bestattet.

Mozart-Saal wird der mit dem Neuen Schauspielhause am Nollendorfplatz in Berlin verbundene Konzertsaal heissen. Er wird im Oktober d. J. seiner Bestimmung übergeben und von der Theater- und Saalbau-Akt.-Ges. in eigener Regie

betrieben. Für die Symphonie- und populären Konzerte ist man bemüht, ein Orchester ersten Ranges zusammenzustellen, das auch dem Neuen Schauspielhause für seine Aufführungen zur Verfügung stehen wird. Der Saal steht in direkter Verbindung mit dem Restaurant des Neuen Schauspielhauses in der Motzstrasse und wird auch über eine kleine Bühne verfügen. Die Konzertdirektion Eugen Stern ist mit dem Arrangement der Konzerte des Mozart-Saales betraut worden.

Hofkapellmeister Paul Prill aus Schwerin ist als erster Kapellmeister für das Orchester des Mozart-Saales und des Neuen Schauspielhauses durch die Konzertdirektion Eugen Stern verpflichtet worden.

Zu Festdirigenten für das VII. Deutsche Sängerfest 1907 in Breslau wurden gewählt: Prof. Ed. Kremser-Wien, Chormeister Gustav Wohlgemuth-Leipzig und Kgl. Musikdirektor Paul Hielscher-Brieg.

Regisseur Elmblad vom Wiesbadener Hoftheater ist als Oberregisseur für die Oper an das Leipziger Stadttheater berufen worden.

In Köln ist der langjährige Opernkapellmeister Wilhelm Mühldorfer, der im vorigen Jahre sein 50jähriges Künstlerjubiläum feierte, in den Ruhestand getreten.

Aus Paris wird berichtet, dass der erste Kapellmeister der Grossen Oper, Mr. Taffanel, krankheitshalber seine Entlassung genommen hat und durch Paul Vidal ersetzt werden wird. Zweiter und dritter Kapellmeister sind Mr. Mangin bzw. Henri Busser.

Die in den Heften 14, 16 und 18 des IV. Jahrgangs der „Musik" stattgehabte Kontroverse zwischen den Herren Heinrich Chevalley und Max Loewengard in Hamburg hat zu einer Privatklage des Herrn Loewengard gegen Herrn Chevalley wegen Beleidigung geführt. Der Angeklagte Chevalley wurde wegen Beleidigung zu Mk. 25 event. 5 Tagen Haft und in die Kosten des Verfahrens verurteilt. Der Widerbeklagte Loewengard wurde freigesprochen.

Druckfehler-Berichtigung. Auf S. 374 des 18. Heftes muss es auf der 2. Zeile v. u. „am frühesten" heissen statt am frischesten.

TOTENSCHAU

Am 2. Juni † im 56. Lebensjahre zu Budapest Heinrich J. Hiekisch, der frühere erste Klarinettist des Opernorchesters, dem er 24 Jahre lang angehörte, und Professor am Nationalkonservatorium. Hiekisch war ein Meister seines Instruments, der sich besonders auch um die Modernisierung und technische Verbesserung des Tárogató verdient machte und es mit guter Klangwirkung an Stelle des Englisch-Horns im letzten Akte von „Tristan" einführte.

In Stuttgart † am 9. Juni im 74. Lebensjahre Geh. Hofrat Friedrich Kiedaisch, 1891 Intendant des Kgl. Hoftheaters in Stuttgart.

Am 9. Juni † in Kopenhagen einer der ältesten und begabtesten dänischen Komponisten: Emil Hornemann (geb. 1840). Mit ausgeprägtem und ursprünglichem Talent hat er namentlich Opern (Aladdin), verschiedene Theatermusik, Orchesterwerke (Ouvertüren), Kantaten und Lieder komponiert. Obschon im nordischen Tone gestimmt, ist seine Musik deutlich von der deutschen Romantik (Schumann) beeinflusst. Hornemann, eine eigentümliche, in den letzten Jahren leider leidende und deprimierte Persönlichkeit, war auch der Leiter einer vielbesuchten Musikschule.

Am 11. Juni † in Königswinter Oskar Fiedler, Oberregisseur am Düsseldorfer Stadttheater, im 58. Lebensjahre. In den Jahren 1899—1902 war er als Oberregisseur am Hof- und Nationaltheater in Mannheim tätig.

Digitized by Google

KRITIK

OPER

KÖLN: Im neuen Stadttheater bildete Mascagni's ziemlich schwache Oper „Amica" die letzte der spärlichen Novitäten der Saison. Ein starker, rein äusserer Erfolg wurde dadurch herbeigeführt, dass die Theaterleitung einem billig zu enthusiasmierenden Publikum das Vergnügen bereitet hatte, Herrn Mascagni in eigener, vielgenannter Person die „Amica" und nachher auch die unfehlbare „Cavalleria" dirigieren zu sehen und den „interessanten" Gast nach Programm und durch hohe Operupreise erstandenem Rechte feiern zu können. Etwas weniger Aufhebens wurde von einer sogenannten „Festvorstellung" zu Ehren einer Anzahl der von der Tagung in Essen zurückkehrenden Tonkünstler gemacht. Die Festvorstellung bestand schlicht und recht aus der so und sovielten Wiederholung von Jaques-Dalcroze's anspruchsloser Kleinigkeit „Onkel Dazumal" und Eugen d'Alberts einaktiger Oper „Flauto solo". Kündigte man schon eine Festvorstellung an, so hätte man — die beiden genannten Komponisten in allen Ehren — doch wohl etwas Interessanteres, vielleicht gar so etwas wie eine kleine künstlerische Tat für die massgebende Korona der Tonkünstler vorbereiten können. Aber man ist hier neuerdings recht bescheiden geworden, und künstlerische Taten stehen bei unserer derzeitigen Opernleitung schwach im Kurse. Paul Hiller

KONZERT

AACHEN: 83. Niederrheinisches Musikfest. — In Glanz und Wonnen ging das diesjährige Musikfest zu Ende, drei Tage voll ernster Musik und einheitlicher Harmonie. Es war rechte Feststimmung, vom Herzen kommende Freude. Der erste Tag, der dem Ganzen die Weihe gab, gehörte Bachs h-moll Messe, die in geradezu idealer Weise von Prof. Schwickerath zu Gehör gebracht wurde. Trotz der geteilten Soprane ein wunderbarer Ausgleich der Stimmen, aufmerksamste Sangesfreude ringsum! Heben wir den köstlichen Schluss des Gloria, den mystischen Klang des Incarnatus, den wuchtigen letzten Teil des Credo und den schneidigen Einsatz des Sanktus nach der Pause hervor, so geschieht es nicht, um andere Partieen in den Schatten zu stellen. Prof. Schwickerath darf auf diese Prachtleistung stolz sein; sein Ruhm wächst immer mehr hinaus über die rheinisch-westfälischen Grenzen. Das gestehen auch fremd hergereiste Beurteiler ihm gerne zu. Weingartner eröffnete den ersten Tag mit dem in nicht übermässig gelungener Form wiedergegebenen Brandenburgischen Konzert in G-dur. Von den Solisten gewann Frl. Philippi die Meinung des Publikums. Ihr herrliches, klangreiches Organ, das leicht anspricht und biegsam ist, passt recht hinein in die tiefgründige Stimmung des Werkes. Bassist de la Cruz-Fröhlich erwies sich als geschickter Sänger von guter Schule, in der Tiefe aber nicht mehr als ausreichend. Der zweite Tag gehörte Weingartner, der das einheitliche, höchst fesselnde Programm in genialer Weise ausdeutete. Mochte auch der Vortrag der Manfred-Ouvertüre Schumanns mit fortreissen, sein eigenstes Werk war die Faustsymphonie Liszts, besonders der dritte Teil. Wie er uns den stets verneinenden Geist schildert, den hämischen Gesellen, der die heiligsten Gefühle in den Kot seiner gemeinen Gesinnung hinabzieht, wie er dann gegen ihn kämpft und ihn niederringt, das muss man erleben, mit hören und mit sehen. Das heisst kongeniales Mitschaffen! Brahms' Rhapsodie und Liszts 13. Psalm war dem

Digitized by Google

Chor als dankbare Aufgabe zugefallen; die Soli vertraten Frl. Philippi mit grossem Erfolg und Kammersänger Burrian aus Dresden. Was er an Bach gesündigt hatte, renkte er an diesem Tage wieder ein. Henri Marteau spielte Brahms' Violinkonzert mit wundervollen Klangfarben und ausgeprägter Persönlichkeitsmarke. Auch am dritten Tage errang er mit Schumanns Phantasie mit Orchester, die durchaus nicht leicht und leichtverständlich ist, grossen Beifall. Katherine Goodson stand im Mittelpunkte des Interesses am dritten Tage. Liszts Klavierkonzert in Es-dur brachte sie mit markigem Anschlage und prägnantem Ausdruck zustande. Als Komponist stellte sich Weingartner mit zwei Gesängen für achtstimmigen Chor mit Orchester vor. Die sehr schwierige, vom Chor unter Schwickeraths Leitung aber sehr sorgsam eingeübte und tonrein zum Vortrag gebrachte „Traumnacht" bringt uns unleugbar in die vom Dichter geforderte Stimmung hinein und hinterlässt einen recht befriedigenden Eindruck. „Sturmhymnus" leidet in erster Linie durch den effektsuchenden Text der Dichterin Helene von Engelhardt. Das wühlt ja geradezu wie der selige Schubart der Sturm- und Drangjahre in Ungeheuerlichkeiten. Weingartner entfesselt am Schluss einen Orchesterlärm, der nicht das Herz, aber die Gehörnerven angreift. Burrian sang auch einige Lieder des Festdirigenten, von denen „Schäfers Sonntagslied" am wenigsten, „Ich denke oft ans blaue Meer" am besten gefielen. Bachs Messe gab Hermine Bosetti-München keine Gelegenheit, in den Vordergrund zu treten, dafür aber erregte sie massloses Staunen durch den stilvollen Vortrag und die ungewöhnlich hohen Töne in der selten gehörten Arie Mozarts „Vorrei spiegaroi oh Dio!", die als Einlage zu Anfossi's Oper „Il curioso indiscreto" 1783 in Wien komponiert wurde. Dem Publikum lagen Hugo Wolfs Lieder näher, die Schwickerath feinsinnig am Flügel begleitete. Frau Bosetti trug mit erlesenem Geschmack vor und musste „Das Elfenlied" wiederholen. Weingartner dirigierte am dritten Tage Beethovens Leonorenouvertüre No. 3, Benvenuto Cellini von Berlioz und das Meistersingervorspiel, unter dessen rauschenden Klängen das 83. Musikfest sein Ende nahm. — So hat Weingartner, der von Berlin, Paris, Mannheim und Amsterdam bereits Abschied genommen hatte, auch Aachen Lebewohl gesagt. Nicht als ein Müder erschien er uns, eher als ein Künstler in der Vollkraft der Jahre und des Schaffens. Prof. Schwickerath sieht mit Genugtuung auf die Musikfeste zurück, an denen er seit 1888 als Chordirigent teilnimmt. Unter seiner Leitung erklangen hier Händels „Messias", Beethovens „Missa solemnis" mehrere Male, Tinels „Franziskus", der von hier aus seine Runde um die Welt machte, Berlioz' „Damnation de Faust", Liszts „Christus", Francks „Béatitudes", Brahms' achtstimmige Fest- und Gedenksprüche und in diesem Jahre Bachs Messe. Der Festchor bestand aus 331, das Orchester aus 119 Mitwirkenden. Generalproben und Konzerte waren äusserst stark besucht, besonders am dritten Tage. Das Publikum war international, nicht in dem Sinne, dass recht viel sensationslüsterne globetrotters sich bemerkbar machten; Musiker aus Belgien, Holland und Frankreich waren zahlreich erschienen.

Joseph Liese

AGRAM: Den Abschluss der heurigen Konzertsaison und gleichzeitig die Vollendung des zehnten Jahrganges des Komitees zur Pflege der Kammermusik bildeten die drei letzten Kammermusiksoireen, deren Programme Maikki Järnefelt, das Brüsseler Streichquartett und das Böhmische Streichquartett bestritten. Einen schöneren, reinsten Kunstgenuss bietenden Abgesang konnten wir uns nicht wünschen. Frau Järnefelt brachte es zuwege, unser im Anfange stets etwas reserviert kühles Publikum im Verlaufe ihres Liederabends für ihre Kunst zu erwärmen. Es ist feine, intime Kunst, deren Hauptreiz in der Wiedergabe kleiner Stimmungsbilder liegt, die mit lebhaftem Mienenspiel und oft packendem Realismus vorgetragen, die beabsichtigte Wirkung nie versagen. Über die oft gerühmte Kunst der Brüsseler und der Böhmen an dieser Stelle zu sprechen ist

wohl überflüssig. Bei einer, seitens eines Damenkomitees veranstalteten Akademie wurden letzthin eine Anzahl kroatischer Volkslieder in der Harmonisierung Jvan v. Zajic's vorgetragen; es zeigte sich wieder, welch eminente unverbrauchte Kraft in diesen Melodieen liegt. Wann wird der „Wecker" kommen, der diese Schätze zu einer höheren Kunstform erheben wird? Ernst Schulz

BRAUNSCHWEIG: Die Konzertsaison liegt abgeschlossen hinter uns, alle Veranstalter suchten möglichst günstig abzuschneiden. Dies gelang Direktor Wegmann mit d'Alberts Klavierabend, dem Verein für Kammermusik, der Hofkapelle mit Frl. Staegemann und Manén; Direktor Sottekorn bot mit seiner Akademie für Kunstgesang eine tüchtige Wiedergabe des „Kinderkreuzzugs" von Pierné mit Frl. E. Mohr, H. Gottlieb und Herrn Jungbluth als Solisten. Elise Breuer-München wurde freudig begrüsst, der neue stellvertretende Konzertmeister Mühlfeld aus Meiningen erwies sich als ein gediegener Geiger mit glatter Technik und warmblütigem Vortrag. Der Schradersche a cappella-Chor und der Chorgesangverein (Matthäuspassion) schliessen den musikalischen Reigen in der Karwoche mit Passionskonzerten. Ernst Stier

BREMEN: Erhebliche Neuheiten haben die letzten Wochen hier nicht gebracht. Grosses Gefallen fand die von Mottl aus Gluckschen Opernsätzen zusammengestellte Orchestersuite. Von Solisten entzückten an je einem Philharmonischen Abend: d'Albert mit dem Brahmsschen B-dur-Konzert, Ysaye mit Bachs E-dur und Bruchs g-moll. Recht freundlich aufgenommen wurde auch Maikki Järnefelt, obwohl die Stimme für die Wagnerschen Bruchstücke mit Orchesterbegleitung nicht ganz ausreichte. Den Schluss der Saison machte, wie stets seit Panzners Hiersein, die „Neunte" in vorzüglicher Chor- und Orchesterleistung. Die Soli sang wieder das Berliner Quartett (Grumbacher-de Jong, Schnabel-Behr, Reimers, van Eweyk), wobei der neu eingetretene Tenor sich seiner Aufgabe stimmlich nicht recht gewachsen zeigte. — Von auswärtigen Künstlern gab Wüllner (Begleitung van Bos) vor ausverkauftem Saale und unter grösster Begeisterung seinen dritten Liederabend, und Burmester mit dem Pianisten Rother ein mässig besuchtes, aber von Hörern und Kritik glänzend aufgenommenes, klassisch gefärbtes Konzert. Gustav Kissling

DARMSTADT: Die vergangenen Wochen brachten uns auf dem Gebiete der Instrumentalmusik eine ganze Reihe von Novitäten: Karl Goldmarks farbensprühendes Klavierquintett op. 30 (B-dur), Miroslaw Webers nachgelassenes Streichquintett in F-dur, ein vornehm empfundenes und elegant geschriebenes Werk, das durch das rührige Darmstädter Streichquartett seine Uraufführung erfuhr; ferner Anton Bruckners herrlichen Schwanengesang, seine IX. Symphonie in d-moll, und unseres einheimischen Tonsetzers Arnold Mendelssohn „Bärenhäuter"-Vorspiele zum zweiten und dritten Akt der einst viel besprochenen Oper. Eine weitere Neuheit von Mendelssohn war sein einaktiges „Lied vom treuen Kanzler"; der Männerchor Humanitas, der es unter des Komponisten Leitung zur Uraufführung brachte, bot ausserdem erstmalig die Männerchor-Balladen „König Sigurds Brautfahrt" von Heinrich Zöllner und „Der Pilot" von M. Spicker. Der Musikverein machte sich durch treffliche Vorführungen von Haydns „Schöpfung" und Bachs „Matthäuspassion" verdient, in welch letzterer als Vertreter der „Christus"-Partie Tomas Denys von Rotterdam sich hier sehr vorteilhaft einführte. Ausserdem traten als Gesangssolisten auf: Richard Breitenfeld, Johanna Dietz, Hedwig Materna, Helene Staegemann und Frau Werner-Jensen. Die Pianisten waren durch Adele Ries von Trzaska, die mit schönem Erfolg einen Chopinabend gab, und Wilibald Nagel, die Geiger durch Fritz Kreisler und Willy Burmester, die Orgelvirtuosen durch Richard Oppel, Hugo Römer und Wilhelm Borngässer vertreten. Den Höhe-

Digitized by Google

punkt der ganzen Saison jedoch bildete das Jubiläum des 100. Vereinsabends des Richard Wagner-Vereins, der sich in 17jähriger zielbewusster Tätigkeit zu einer führenden Stellung im Musikleben Darmstadts aufgeschwungen und es jetzt auf eine Mitgliederzahl von 582 Personen gebracht hat. Das Programm brachte das „Meistersinger"- und „Tristan"-Vorspiel, Liszts „Mazeppa", Strauss' „Tod und Verklärung" und die beiden oben genannten „Bärenhäuter"-Fragmente und erfuhr durch das Münchner Kaim-Orchester unter Georg Schnéevoigts grosszügiger Leitung eine imposante Wiedergabe.

H. Sonne

DESSAU: Das diesjährige Palmsonntagskonzert (No. IX) der Hofkapelle vermittelte zunächst Wagners „Faust"-Ouvertüre, Liszts „Tasso" und Wagners „Siegfried-Idyll". Danach gelangten vor geschlossenem Bühnenvorhang und bei verdunkeltem Hause im vertieftem Orchesterraum das Vorspiel und der Karfreitagszauber aus „Parsifal" zu ergreifender Wirkung. An den Anfang des X. und letzten Hofkapellkonzertes stellte sich als Novität Liszts „Dante-Symphonie", deren Wiedergabe unter Franz Mikorey vorzüglich war. Mary Wurm (Hannover) spielte Tschaikowsky's Klavierkonzert op. 23 und Alla Steingräber (München) sang einige Lieder, ohne dass beide Künstlerinnen bedeutendere Erfolge zu verzeichnen gehabt hätten. Am 5. April vereinigten sich die Singakademie, die Liedertafel, dazu ein Chor von 50 Knaben mit der Hofkapelle zur Erstaufführung von Wolf-Ferrari's „La Vita Nuova", die in allen Teilen von Franz Mikorey trefflich vorbereitet war und gut vonstatten ging. Zu einer Kunstdarbietung von hervorragender Bedeutung gestaltete sich das Konzert des Berliner Lehrergesangvereins, das, von Felix Schmidt geleitet, unter dem Protektorate des Herzogs Friedrich von Anhalt am 13. Mai im hiesigen Hoftheater stattfand. Das trefflich gewählte Programm erfuhr eine geradezu ideale Ausführung. Den Schluss bildete unter Mitwirkung der Hofkapelle Richard Wagners „Das Liebesmahl der Apostel". Ernst Hamann

DORTMUND: Eine in allen Teilen auf künstlerischer Höhe stehende Aufführung des Spohrschen Oratoriums „Die letzten Dinge" veranstaltete der Konservatoriumschor unter Direktor Holtschneider. Solistisch wirkten mit die Damen Ohse und Huber, die Herren Stein und Göpel. — Der Musik-Verein bot als letztes Konzert eine Beethovenfeier, in der Janssen den klassischen Humor der achten Symphonie in herzerquickender Frische hervorzauberte, und von Dohnányi neben kleineren Stücken in der Chorphantasie und dem G-dur Konzert als ein technisch ebenso gewandter wie poetischer Pianist sich erwies. Der Chor sang stilgemäss „Meeresstille und glückliche Fahrt", „Elegischer Gesang" und den Schlusschor der Phantasie. — Ein Versuch, unser Stadttheater durch die Aufführung des „Elias" auf dessen Qualifikation als Konzertlokal zu prüfen, fiel negativ aus.

H. Bülle

ERFURT: Die soeben zur Rüste gegangene Saison hat uns neben vielen minderwertigen künstlerischen Leistungen doch auch manchen hohen Kunstgenuss geboten. Das erste Konzert des Musikvereins wurde von den Meiningern unter Leitung Professor Bergers bestritten; das Programm enthielt die c-moll Symphonie von Beethoven, die tragische Ouvertüre von Brahms, die D-dur Serenade von Volkmann und die kleine Symphonie für Flöte, Oboen, Klarinetten, Fagotts und Hörner von Gounod, die sämtlich eine gute Wiedergabe erfuhren. Im zweiten Konzert desselben Vereins wurde die Symphonie op. 95 von Dvořák unter der Leitung Rosenmeyers in einer wenig befriedigenden Weise zu Gehör gebracht. Der Violinvirtuose Karl Flesch spielte das Brahms-Konzert und fesselte sowohl durch eine solide Technik, als auch namentlich durch einen empfindungsvollen Vortrag. Beides ist auch Frl. Kirsch nachzurühmen, die im Verein mit Herrn Eweyk das Programm des dritten Konzerts bestritt. Das Programm des vierten Konzerts enthielt u. a. die „Egmont"-Musik von Beethoven, die eine annehmbare Wieder-

Digitized by G

gabe fand. Während Frau Grumbacher-de Jong, die Solistin des Abends, die Klärchen-Lieder in wenig befriedigender Weise sang, bot sie mit einigen Volksliedern und den reizenden holländischen Kinderliedern von Rennes einen durch nichts getrübten künstlerischen Genuss. Den Manen Mozarts galt ein Kammermusikabend, an dem von dem Weimarer Quartett der Herren Krasselt, Branco, Uhlig und Friedrichs das d-moll Quartett und das Es-dur Divertimento für Violine, Viola und Violoncello, und im Verein mit Herrn Mühlfeld (Meiningen) das Klarinettenquintett zu Gehör gelangten. Des weiteren huldigte man dem Meister durch die Aufführung der c-moll Messe, deren Wiedergabe unter der Leitung Rosenmeyers rühmende Anerkennung verdient. Von den Solisten, Frau Buff-Hedinger, Fräulein Leydhecker und den Herren Walter und Rudolph, zeichnete sich Fräulein Leydhecker besonders aus, während Herr Walter total indisponiert war. — Gleich dem Erfurter Musikverein gab auch die Konzertvereinigung „Sollerscher Musikverein-Erfurter Männergesangverein" (Dirigent: Musikdirektor Zuschneid) fünf Abonnementskonzerte. In einem Volksliederabend bot der Männerchor nichts besonders Rühmenswertes; Frau Kraus-Osborne, die Solistin des Abends, entzückte die Zuhörer durch den Wohlklang ihrer Stimme und ihren seelenvollen Vortrag in Liedern von Reger, Chopin, Loewe und in einigen Volksliedern. Die Herren Pinks und Hinze-Reinhold bestritten das Programm des dritten Konzerts, während in dem vierten Richard Sahla und Emmy Mohr als Solisten mitwirkten. Herr Sahla fesselte weniger durch blendende Technik, als durch Wärme des Vortrags. Er spielte das Konzert No. 4 von Mozart und einige kleinere Sachen, unter denen die „Ciacona" von Vitali hervorgehoben sei. Fräulein Mohr, ausgestattet mit einem hohen Sopran von angenehmer Klangfarbe, hatte u. a. die Zigeunerlieder von Brahms gewählt, die ihrem Naturell nicht ganz entsprechen; recht Gutes bot die Dame mit Rezitativ und Arie der Elektra aus „Idomeneo". Das Programm enthielt des weiteren einige Werke für Männerchor, die eine befriedigende Wiedergabe fanden. Eine solche wurde auch den „Kreuzfahrern" von Gade zuteil, die neben der „Rose Pilgerfahrt" von Schumann in dem folgenden Konzert zur Aufführung kamen, dagegen liess die des letztgenannten Werkes leider vieles zu wünschen übrig. Unter den Solisten verdient nur Kammersänger Strathmann (Weimar) mit Auszeichnung genannt zu werden. Ausserhalb des Rahmens dieser Konzerte gab die genannte Vereinigung noch ein Kirchenkonzert, in dem die „Geburt Christi" von Herzogenberg zur Aufführung kam. — Im übrigen sei noch einer Aufführung der „Société de concerts des instruments anciens" gedacht, die uns u. a. mit einer wundervollen Symphonie in A-dur vom A. B. Bruni bekannt machte, und ferner eines Richard Wagner-Abends, den Dr. Briesemeister und Dr. Dillmann veranstalteten. M. Puttmann

GRAZ: Fritz Feinhals hat über die zarte Seele Schumanns und Wolfs nicht volle Macht; er siegt mit Richard Strauss, den er mit aufflammendem Temperament und dramatischer Kraft darstellt. Von den Solisten-Konzerten der Saison war übrigens nur ein Fünftel wirklich gut besucht, darunter die Abende der Tenor-Favorits Jörn und Slezak; fast könnte man von einem Konzertkrach sprechen, wenn nicht heimische Gesellschaften (Haydns „Jahreszeiten" im Singverein, einige Orchesterabende des Musikvereines u. a.) besser abgeschnitten hätten. Anton Dressler und Schmid-Lindner hatten „halben Saal", Godowsky, Lamond, Busoni spielten vor leeren Sesseln; Eugen d'Albert sagte seinen Abend lieber ab. Dr. Ernst Decsey

HALLE a. S.: Als wichtige Erscheinungen sind nur das fünfte Winderstein-Konzert mit Edouard Risler, der das Es-dur Konzert Beethovens hinreissend nachschuf, das sechste mit Leopold von Auer, der mit Tschaikowsky's D-dur Konzert brillierte, zu nennen. Die Orchesterwerke waren sehr wahl- und skrupellos zusammengestellt und

Digitized by Google

fanden ihren einzigen Höhepunkt in Strauss' „Tod und Verklärung". — Die Aufführung der Matthäus-Passion durch die Sing-Akademie (Prof. Reubke) soll nicht auf der wünschenswerten Höhe gestanden haben. Etwas matt fiel auch die Saulus-Aufführung von Händel-Chrysander aus, um die sich die neue Sing-Akademie unter W. Wurfschmidt bemühte. Im 4. Kammermusikabende des Hilf-Quartettes aus Leipzig kam in Halle zum ersten Male Max Reger mit dem Streichtrio op. 77 zu Wort und fand hier ein sehr reserviertes Publikum. Martin Frey

HANNOVER: Das letzte Abonnementskonzert der Kgl. Kapelle brachte unter Doebbers Leitung eine Wiederholung der im Vorjahre erstmalig aufgeführten „Domestica" von Strauss in einer den Verhältnissen nach wohlgelungenen Wiedergabe. Ausserdem gab es eine kleine, feine Serenade von Mozart für vier Orchester und Schuberts von Liszt instrumentierte Märsche. Solistin war Lula Mysz-Gmeiner. — Ein weiteres bedeutsames Ereignis spielte sich in Gestalt eines Reger-Abends ab, der, vom Komponisten unter Mitwirkung der vorzüglichen Altistin Clara Rahn und der Pianistin Frau Schell veranstaltet, eine Anzahl Regerscher Tondichtungen, u. a. seine herrlichen „Schlichte Weisen" und seine Variationen über ein Thema von Beethoven, enthielt. Der Eindruck, den das Konzert hinterliess, war hochbedeutsam.
L. Wuthmann

KASSEL: Mit Teilen aus Wagners „Parsifal" und unter Mitwirkung von Ludwig Hess schloss das mit Beethovens Pastoralsymphonie eingeleitete letzte Abonnementskonzert unter Dr. Beiers Leitung. Die Kammermusiken der Herren Hoppen, Gäblert, Keller und Monhaupt verabschiedeten sich mit Beethovens op. 18 No. 3, dem d-moll Quartett von Schubert und dem Klavierquartett op. 81 von Dvořák, in dem Dr. Zulauf einen neuen Beweis seiner gediegenen pianistischen Fertigkeit gab. In einem Konzerte des Meininger Trios interessierte besonders ein höchst gehaltvolles und an Schönheiten reiches Klarinettentrio op. 94 von W. Berger, das, vom Komponisten und den Herren Mühlfeld und Piening meisterhaft vorgetragen, sich der wärmsten Aufnahme erfreute. Am Karfreitag gelangte durch einen von Dr. Beier gebildeten Chor, die Königl. Kapelle und tüchtige Solisten Mozarts Requiem zur Aufführung, nachdem kurz zuvor durch Herrn Hallwachs mit dem Oratorienverein Bachs Matthäuspassion zum Inhalt eines Volkskonzertes gemacht worden war. Dr. Brede

MAINZ: Die Händel-Aufführungen der Kaiserin Friedrich-Stiftung. — Am 30. Oktober 1904 wurde von dem Vorstand des Vereins „Mainzer Liedertafel und Damengesangverein", der nun auf 75 Jahre seines Bestehens zurückblicken kann, ein Unternehmen ins Leben gerufen, das unter dem Namen der „Kaiserin Friedrich Stiftung" den Zweck verfolgt, mustergemässe Aufführungen von Händelschen Werken in der Chrysanderschen Bearbeitung, sowie von anderen hervorragenden Werken zu veranstalten und für ihre Verbreitung zu sorgen. Diese Stiftung knüpft an die Händel-Aufführungen der Jahre 1895 und 1897 und soll ein Zeichen dankbarer Erinnerung sein an die hohe Schirmherrin jener Feste, die verstorbene Kaiserin Friedrich. Die Stiftung und die stattfindenden Aufführungen stehen unter dem Protektorat Sr. Kgl. Hoheit des Grossherzogs Ernst Ludwig von Hessen. — Die beiden Werke, die zur Aufführung gelangten, waren Judas Makkabäus und Saul. Als Solisten waren gewonnen Frau Grumbacher de Jong, Frau Rückbeil-Hiller, Frau de Haan-Manifarges, Frau von Kraus-Osborne, die Herren Ph. Brozél, L. Hess, Prof. Messchaert, Prof. Franke und A. Kleinpaul. Der Chor bestand aus 206 Stimmen einschliesslich eines Knabenchors, das Orchester — 83 Musiker — aus der durch Mitglieder der Hofmusik aus Darmstadt verstärkten städtischen Kapelle; Leiter der Aufführungen war Prof. Dr. Fritz Volbach. — Der 17. Mai brachte zuerst „Judas Makkabäus", der

Digitized by Google

von früheren Aufführungen der Liedertafel her bereits bekannt war. Nehmen wir die Solisten vorweg, so muss gestanden werden, dass man eine vollendetere, künstlerisch vornehmere Vertretung der Soli sich kaum denken kann. Auch die Leistungen des Chores waren vortrefflich. Trotz der anstrengenden Proben klangen die Stimmen frisch, die Einsätze kamen mit der grössten Sicherheit, die Aussprache war so deutlich wie nur möglich und die monumentale Grösse der Chöre von vollendetster Plastik neben minutiösester Ausarbeitung des Details. Den Schluss bildete das Hallelujah aus dem „Messias", in dessen Herübernahme ich keine Versündigung gegen den Geist des Meisters erblicken kann, der eine solche Praxis oft genug selbst geübt und damit auch sanktioniert hat. — Fast noch bedeutender war der Erfolg am zweiten Tag bei der Aufführung des „Saul". In der Geschlossenheit der Komposition wirkt er noch dramatischer als der „Judas Makkabäus". Überhaupt scheint mir das mit einer der wichtigsten Faktoren bei dem Erfolg dieser Händel-Aufführungen zu sein, dass sie dem, der etwa noch zweifelte, mit unumstösslicher Gewissheit sagen konnten, dass Händel einzig und allein als Dramatiker zu erfassen und zu verstehen ist. Dieselben Vorzüge, die Solisten, Chor und Orchester — ganz hervorragend waren die Bläser — bereits am ersten Tag ausgezeichnet hatten, traten auch hier in fast erhöhtem Masse hervor. Prof. Volbach leitete die Aufführungen mit dem ganzen Aufgebot seiner starken Individualität und ausgezeichneten Könnens und gab den Leistungen des Chors und Orchesters jene bezwingende Grösse, die für Händel unerlässlich ist. — Neben dem künstlerischen Zweck der Aufführungen suchten Vorträge über den Stand der Händelforschung zu belehren. Prof. Weber (Augsburg) sprach über „Die Grundsätze und Ziele Chrysanders bei der Neugestaltung der Händelwerke" und regte die Gründung einer „Händelgesellschaft" an. Dr. E. Bernoulli (Zürich) liess in seinem Vortrag über „Die Quellen zum Studium Händelscher Chorwerke" einen Blick tun in die philologische Werkstatt des Händelforschers, und Dr. Hugo Goldschmidt (Berlin) behandelte in geistvoller Weise „Die Grundsätze für die Ausgestaltung und Vervollkommnung des Händelschen Einzelgesanges". Im Anschluss daran führte Prof. Volbach Instrumente vor, die für die Aufführung Händelscher Werke von praktischer Bedeutung sind: Flügel und Cembalo (Fabrikant: Rud. Ibach Sohn), sowie hohe Trompeten und Hörner. — Alles in allem genommen, wirkten bei diesen Händel-Aufführungen sämtliche Glieder des komplizierten Organismus auf das harmonischste zusammen, um die Feier zu dem zu gestalten, was sie geworden ist: ein Erlebnis edelsten Genusses, eine Quelle reinster Freude, eine Offenbarung höchster Schönheit. Dr. Heinrich Willenbücher

MANCHESTER: Der Rest der Hallé'schen Winterkonzerte unter Dr. Hans Richter brachte uns einen Berlioz-Abend: „Romeo und Julie"-Symphonie, die aber sehr matt wirkte. Ferner hatten wir zweimal die Sinfonia Domestica, unter starker Reklame als Glanzpunkt und Hauptneuheit hingestellt, aber auch grosszügig gespielt, Dante-Symphonie von Liszt, die „Neunte" von Beethoven. Gut durchgeführt war Wagners „Liebesmahl der Apostel". Als Solisten traten auf: Dr. Adolf Brodsky Bach-Konzert in A für Geige und W. Backhaus Bach-Konzert in d-moll für Klavier; der letztere spielte dies gerade so schön als er Schubert Impromptu op. 142 No. 3 und Chopin Scherzo in cis-moll nicht schön spielte. Zum Orchesterpensionsfonds-Konzert spielte Fritz Kreisler prachtvoll das Brahmssche Geigen-Konzert. Ziemliche Unzufriedenheit herrscht hier, dass Richter die Konzerte zu schwer und unverdaulich mache; denn 20 Konzerte hintereinander mit vielen Symphonieen und Chor-Werken ohne Solisten-Abwechslung ist für die hiesigen Verhältnisse etwas zu schwere Kost. Ed. Sachs

NEUENBURG: VII. schweizerisches Tonkünstlerfest am 26. und 27. Mai 1906. Der Temple du Bas, eine alte Kirche des 17. Jahrhunderts, die die Überreste des

Digitized by Google

unsterblichen Predigers Osterwald in sich birgt, vermochte die Musikfreunde, die aus allen Gauen der Schweiz herbeigeeilt waren, kaum zu fassen. Die Chorpartieen hatte die Neuenburger Société chorale (200 Mitglieder) unter der kundigen Hand von Edm. Röthlisberger übernommen, den Orchesterpart hatte das Kaimorchester aus München inne. Der Sonntag Nachmittag war ausschliesslich der Kammermusik gewidmet. Durch ein Streichquartett op. 59, vorzüglich interpretiert durch das Basler Quartett (Kötscher, Wittmer, Schäffer und Treichler) führte sich Emanuel Moor sehr vorteilhaft in die Konzerte des schweizerischen Tonkünstler-Vereins ein. Eine wirklich klangschöne, einheitliche Durchführung der leitenden Grundidee ist das Hauptmerkmal der sehr gefälligen Komposition. Der bekannte Konzertsänger Paul Böpple aus Basel trug zwei ansprechende Lieder von Emile Lauber vor. „Essais de psychologie musicale" nennt sie der Verfasser, in der Tat sind es zwei hübsche Tongemälde, die rasch den Beifall des Publikums fanden. Die Idee Marteau's, das Streichquartett mit dem Gesang zu kombinieren, war sehr glücklich. In feinfühlender Weise hatte der gefeierte Genfer Geiger sieben innige Gedichte, über denen der Name seiner Gemahlin Agnès Henri Marteau steht, vertont. Hier hatte man den Eindruck, die poesievolle Sprache eines tief empfindenden Herzens zu hören, und Stücke wie „In dem Garten meiner Seele" und „Liebeslied" vergisst man so leicht nicht wieder. Grossen Erfolg errang Georg Haeser mit drei reizenden Liedern, die Frida Hegar, die Tochter des gefeierten Zürcher Dirigenten in prachtvoller Weise vortrug. Von Joseph Lauber kamen zehn stimmungsvolle Vokalquartette auf altdeutsche Volksliedertexte zur Aufführung. Viel frischer Humor und musikalische Feinarbeit steckt in diesen Gesängen. In der geradezu idealen Wiedergabe durch das Basler Vokalquartett (Ida Huber-Petzold, Maria Philippi, Herr Sandreuter und Paul Böpple) errangen diese Quartette den Haupterfolg des ersten Konzertes. A. Dénérésiz trat mit dem ersten Satze aus seiner tragischen Sonate für Orgel an die Öffentlichkeit, leider nur ein Fragment eines gross angelegten Werkes, aus dem man keinen Schluss auf das Ganze ziehen konnte. M. W. Montillet spielte drei kurze Orgel-Kompositionen seines Lehrers Otto Barblan, drei kleine Meisterwerke, denen ein tiefer seelischer Gehalt innewohnt. Als ein Störenfried des ersten Konzertes trat Woldemar Pabnke mit einer sogenannten Sonate in D-dur für Violine und Klavier vor die Öffentlichkeit. Eine Häufung von nichtssagenden Kakophonieen, ohne leitende musikalische Idee und ohne Sinn für die intimen Wirkungen einer feinen Rhythmik. Am Klavier sass jedoch, und das versöhnte einigermassen, eine Meisterin, Frau Chéridjian-Charrey, die die schwierige Partie mit bewunderungswürdiger Vollendung spielte. Das Programm des ersten Orchesterkonzerts vom Samstag abend brachte wiederum viel des Interessanten und Schönen. Ein Konzertstück für gemischten Chor und Orchester von Carl Vogler betitelt „Das letzte Lied" bildete die würdige Einleitung. Prachtvolle Klangschönheit zeichnet in erster Linie die Komposition, an der man seine Freude haben konnte, aus; es war eine würdige Verherrlichung der beseligenden Macht des Liedes. Zwei melodiöse, recht stimmungsvolle Weihnachtslieder für Frauenchor bot Jacques Ehrhart. Gustave Doret, der geistvolle Komponist des letztjährigen Winzerfestes in Vevey, erweckte durch sein „Recueillement" für Sopransolo und Orchester mit Recht ungeheuren Beifall. Der poetische Gehalt des Beaudelaire'schen Gedichts ist durch die Musik Drets noch vertieft worden, Orchester- wie Sopranpart ein wunderbares Ganzes, das aus dem Herzen kommend auch imstande war, zum Herzen zu sprechen. Von den Orchesterwerken sei besonders der grossangelegte symphonische Prolog zu Spitteiers „Olympischer Frühling" von Walter Courvoisier erwähnt, rauschende breite Melodieen, die Sprache der Begeisterung eines tiefernsten Künstlers. Fritz Brun schuf durch seine symphonische Dichtung „Aus dem Buche Hiob" für Orchester ein Werk, das, reich an starken Affekten und

Digitized by Google

wirkungsvollen Steigerungen, zu schönen Hoffnungen berechtigt. Wahre Kunst bot auch der Genfer Ernest Bloch in seinen zwei Konzertstücken für Orchester „Frühling" und „Winter". Der tiefe Ernst des starren Eises, das Heitere des Frühlings in seiner ganzen Farbenpracht, alles spricht in herrlichen Melodieen zu uns. Wenig konnte der Zürcher Ernst Isler mit seiner „Quelle" für Tenorsolo, gemischten Chor und Orchester begeistern. Zwischen dem sanften Plätschern und Dahingleiten einer Quelle und dem ungeberdigen Bergbachgebrause Islers ist doch ein himmelweiter Unterschied. Eine Symphonie in F-dur von Peter Fassbänder in Luzern schloss das Konzert würdig ab. Eine phantasiereiche, sehr saubere Ausarbeitung, prachtvolle Klangwirkungen und eigenartige, kunstvoll durchgeführte Themen sind das Hauptmerkmal dieser stimmmungsvollen Komposition. Am Sonntagskonzert trat zum erstenmal ein junger Neuenburger, Paul Benner, mit einem religiösen Chorwerke mit Sopransolo und Orchesterbegleitung vor die schweizerischen Tonkünstler. Sein „Mortuus pro nobis" macht durchaus den Eindruck von schöner, ruhiger Einheit. Eduard Combe hatte das Erntelied von Verlaine in Töne umgesetzt. Die Komposition, ein Konzertstück für Chor und Orchester, zeichnet sich durch äusserst klangvolle Chorpartieen und eine glänzende Instrumentierung aus. E. Jaques-Dalcroze's „Tragédie d'amour", ein Zyklus von sieben lyrischen Stimmungsbildern für Sopran und Orchester, erregte trotz eines geteilten Urteils ungeheuren Beifall. Der Vorwurf einer raffinierten Effektmusik ist meines Erachtens nicht ganz gerechtfertigt; in diesem Werke liegt das ganze flammende Temperament eines Welschen, das ein ruhiger Deutschschweizer nie ganz verstehen kann. Joseph Lauber hatte für Henri Marteau ein Violinkonzert geschrieben, das dieser in ganz vollkommener Weise zu Gehör brachte. Entgegen dem modernen sogenannten Violinkonzert hat Lauber der Violine eine ganz selbständige Rolle zugedacht. Das Hauptstück dieses dritten Konzerts war die fünfte Symphonie von Hans Huber in Basel, betitelt „Der Geiger von Gmünd". Im Mittelpunkt des Ganzen steht eine wundervolle Geigenmelodie, schon an und für sich ein Kunstwerk ersten Ranges. Karl Reinecke hat bekanntlich in letzter Zeit dieselbe Legende bearbeitet; was ihm aber fehlte, das Dramatische, das ist Hubers Symphonie im schönsten Sinne zu eigen. Die ganze Romantik des katholischen Kultus gelangt hier in ihrer schönsten Farbenpracht zur Darstellung. Die Ausführung aller dieser Werke durch die Société chorale und das Kaimorchester war in allen Teilen eine vorzügliche. — Soviel vom eidgenössischen Tonkünstlerfest im gastlichen Neuenburg, das mir in den sonnigen Maitagen einen unauslöschlichen Eindruck hinterlassen hat. Man hat schon oft von einer spezifisch schweizerischen „Schule" gesprochen, und in der Tat, wenn ich auch diese Bezeichnung nicht ganz anerkennen mag, etwas Wahres ist doch daran. Ein einheitlicher Zug ist den Komponisten, so verschieden sie auch sonst sein mögen, eigen, ein Gefühl der Zusammengehörigkeit ist auch an diesem Feste sehr prägnant zum Ausdruck gelangt. Manchem Musiker, dem die Türen des Konzertsaals bisher verschlossen bleiben mussten, ist durch den schweizerischen Tonkünstlerverein Gelegenheit geboten, zu Worte zu kommen, und eine einzige mustergültige Aufführung wird ihm zum Ansporn fürs ganze Leben. So vermögen diese Konzerte einen segensreichen Einfluss auszuüben nicht nur auf die Komponisten selbst, sondern auf das ganze schweizerische Musikschaffen. Nicht jedem der jungen Komponisten ist der Stempel der Unsterblichkeit an die Stirne geschrieben, doch dessen kann sich jeder rühmen, dass auch er in ernstem Streben ein Scherflein beigetragen zu einem würdigen Gesamtbild echt schweizerischer Musik.

Fr. Zollinger

PRAG: Aus dem konventionellen Reigen ragte das Grieg-Konzert hervor, in dem sich der Meister als Dirigent und Pianist sehen und hören liess. Beides ist eigentlich ein mässiger Genuss. Aber der bedeutende Komponist deckt es mit seiner Flagge.

Digitized by Google

Das genügt — dem Publikum. Der Männergesangverein hat einen neuen Dirigenten, Dr. v. Keussler, der sich in Mozarts „Requiem" günstig einführte. Frau Bricht-Pyllemann liess in ihrem Liederabend den alten Hugo Wolfenthusiasmus der Prager wieder auflodern und trat mit Erfolg für Pfitzner und Streicher ein. Die tschechische Philharmonie schloss die Saison mit der „Neunten" ab. Ihr Hauptverdienst liegt in ihren von Dr. Zemanek geleiteten 20 populären Konzerten, in denen sie mehrere wertvolle Manuskriptsymphonieen aus Dvořáks Frühzeit brachte, nämlich op. 4 in B, op. 10 in Es, op. 18 in d-moll. Der moderne Einfluss, dem sich Dvořák später wieder entriss, ist hier unverkennbar. Ein sehr interessantes Werk sind die Tonsätze, die Mussorgsky nach Bildern eines befreundeten Malers komponiert und zu einer Suite vereinigt hat. V. Novaks „Slovakische Suite" (ursprünglich für Klavier) hat auch im instrumentalen Gewande gefallen. In Smetana's selten gehörter „Triumphsymphonie" ist das Scherzo ein geniales Dacapostück. Dr. Richard Batka

SCHWERIN i. M.: In der letzten Kammermusik wurde Schuberts Trio in Es-dur op. 100 in vortrefflicher Ausführung gebracht. Paul Prill meisterte die anspruchsvolle Klavierpartie mit grossem Erfolg; mit ihm vereinten sich Alfred Meyer (Violine) und Kammervirtuos Lang (Cello) zu dem gelungenen Vortrage des Werkes. Auch Beethovens Sextett bot einen ungetrübten Genuss. An vier weltlichen Gesängen für gemischte Stimmen, die der Hoftheaterchor klangvoll, rein, dynamisch fein schattiert und deutlich sang, konnte man seine Freude haben. — Elsa Laura von Wolzogen erzielte mit ihrer eigenartigen Kunst vielen Beifall; bei Ludwig Hess liess diesmal der Besuch zu wünschen übrig; dagegen hatte Wüllner einen vollen Saal, und seine Vortragskunst fand grossen Anklang; van Bos' Klavierbegleitung war ausgezeichnet. Fr. Sothmann

TEPLITZ-SCHÖNAU: Im IV. Philharmonischen Konzert kam Regers „Sinfonietta" zur Aufführung; trotz guter Wiedergabe durch das Kurorchester unter Zeischka erfuhr das Werk nur eine geteilte Aufnahme. Um so beifälliger wurde Strauss' „Till Eulenspiegel" entgegengenommen, und ebenso ein Cello-Konzert von Prof. Klengel. — Das V. Konzert stand unter dem Einfluss d'Albert's; es gelangten nur Kompositionen (bis auf Brahms' Klavierkonzert in B-dur) des berühmten Klavieristen zum Vortrag. Der hinreissende Schwung der Improvisator-Ouverture, wie der echte Lustspielton der Ouverture zu „Die Abreise" kamen vorzüglich zur Geltung. D'Albert spielte ausserdem noch sein eigenes Klavierkonzert No. 2. — Das Programm des VI. Konzertes brachte nur Weingartner'sche Kompositionen unter seiner Leitung. Das Publikum nahm die G-dur Symphonie, die symphonischen Dichtungen „König Lear" und „Die Gefilde der Seligen" mit der lebhaftesten Anerkennung auf. Die Liedkompositionen wurden unter grossem Beifall von Helene Staegemann gesungen. — Mitten in diese grossen Orchesterkonzerte trug das Roséquartett (Wien) den anziehenden Ton des Intimen. — In den Volkskonzerten brachte Kapellmeister Zeischka u. a. noch zwei Manuskriptwerke zur Aufführung: eine symphonische Dichtung von Kitzler und vom hiesigen Opernkapellmeister Klausner ein Violinkonzert mit Orchesterbegleitung. Letzterem Werk ist der Vorzug einzuräumen. Anton Klima

WIESBADEN: Zum Besten der Deutschen Musiker-Pensionskasse hatten sich die königl. Theaterkapelle und das städtische Kurorchester zu einem „Fest-Konzert" unter Ugo Afferni's Leitung vereinigt. Wagners Meistersingervorspiel, Liszts „Tasso", Beethovens 3. Leonoren-Ouvertüre in schwunghafter und tongewaltiger Ausführung bildeten die Haupttreffer des Programms. Als Solist liess uns namentlich Cellovirtuos Brückner seinen schön gesponnenen, von Wohllaut gesättigten Ton und seine glänzende technische Bravour aufs neue bewundern. Ende März beschloss auch das Theater-Orchester den Reigen seiner dieswinterlichen Konzerte. Hauptstück des Abends war hier Berlioz'

Digitized by Google

dramatische Symphonie „Romeo und Julie", die in den berühmten 3 Orchestersätzen nach wie vor ihre zwingende Gewalt offenbarte, während in den Chor- und Solo-Nummern sich neben eminent Wirksamem doch auch schon manch Verblasstes und opernhaft Wirkendes vordrängte. Die Wiedergabe des schwierigen Werkes war überall von Schwung und Sorgfalt getragen, und der Dirigent Prof. Mannstädt wurde lebhaft gefeiert. Das letzte Konzert des „Cäcilien-Vereins" brachte uns dann noch eine im grossen und ganzen recht annehmbare Aufführung der „Matthäus-Passion" unter G. Kogels Leitung. Er kämpft hier vielfach vergeblichen Kampf: die Chor-Verhältnisse unserer Stadt sind — schon durch Zersplitterung der Kräfte — nicht die besten, und der Besuch der Proben muss wohl manchmal viel zu wünschen übrig lassen. Leider haperte es diesmal auch mit den Solisten: Messchaert hatte abgesagt; Müller aus Frankfurt vertrat ihn, ohne ihn ganz zu ersetzen; die übrigen Herrschaften taten was sie konnten, ohne grade alles zu können, was sie taten. Otto Dorn

WORMS: Fern von den Wogen des grosstädtischen Musiklebens verlief unsre Saison ruhig und ohne Aufregung; ich glaube nicht, dass wir im ganzen Winter so viele Konzerte hatten, wie Berlin in zwei Wochen. Nur selten verirrt sich eine „Grösse" zu uns, obwohl in Worms nicht nur ein kunstfreudiges, sondern auch ein kapitalkräftiges Publikum existiert. Ich möchte dies gerade an dieser Stelle betonen, um allen Meistern und Meisterinnen des Gesanges, der Geige und des Klaviers, die diese Zeilen lesen, unsre alte Nibelungenstadt für den nächsten Winter in „empfehlende Erinnerung" zu bringen. — Die Liedertafel stand im Mozartjahr im Zeichen der Romantiker, allerdings gab es in einem der kleineren Konzerte auch einmal 10 Minuten Mozart; in ihren beiden grossen Konzerten brachte sie Mendelssohns Elias und die Faustszenen von Schumann. In beiden Aufführungen unter Direktor Kiebitz' trefflicher Leitung hielten sich die Chöre recht wacker, namentlich im Faust fiel die Sicherheit der Einsätze angenehm auf. Von den Solisten ist neben Müller-Frankfurt besonders Guggenheim-Worms (baritonaler Bass) zu erwähnen, der ein prächtiges Material mit guter Schulung verbindet. Der rührige Philharmonische Verein, der unter Grieser hauptsächlich klassische Musik pflegt, spielte in einer würdigen Mozartfeier die D-dur Symphonie (Br. u. H. No. 38) mit klarer und stilgemässer Interpretation und mit rhythmischer Straffheit. In dem gleichen Konzert imponierte Martha Schauer-Bergmann-Breslau durch die dramatische Wucht ihrer Stimme und durch wohltuende Tonsicherheit. Im zweiten Konzert, das die Paukensymphonie brachte, spielte Walter Kaspar-Worms korrekt und mit guter Phrasierung. Eine freudige Überraschung brachte das letzte Konzert des Vereins: Paula Stebel ist nicht nur ein viel versprechendes, sondern ein bereits recht viel gewährendes Talent. — Der einzige (!) Kammermusikabend des Winters, den gleichfalls der Philharmonische Verein veranstaltete, brachte zwei von der Mainzer Bläser-Vereinigung aufgeführte Neuheiten, das Bläserquintett op. 79 von Klughardt, das trotz seines melodischen Flusses nicht zu erwärmen vermochte, und das preisgekrönte Quintett op. 20 von Verhey, dessen mit besonderer Liebe behandelten Klavierpart Voss-Mainz mit scharfer Charakteristik durchführte. — In einem eigenen Konzert spielte Petschnikoff vor überfülltem Saal und mit aussergewöhnlichem Beifall; beides war auch bei Ottilie Metzger-Froitzheim der Fall, die in einem Konzert des Männergesangvereins sang. — Dass wir és auch im verflossenen Winter noch nicht zu Volksaufführungen mit ermässigten Preisen gebracht haben, ist höchst bedauerlich. Dr. Max Strauss

Wegen Raummangels mussten für das nächste Heft zurückgestellt werden die Berichte: Brünn, Coburg, Frankfurt, Leipzig, München, Nürnberg, Paris, Rio Grande, Strassburg, Weimar (Oper); Amsterdam, Antwerpen, Baden-Baden, Baltimore, Bromberg, Brünn, Brüssel, Cincinnati, Coburg, Flensburg, Freiburg, Giessen, Jena, Kiel, Köln, Königsberg, Leipzig, London, Lübeck, Luzern, Mainz, Paris, Rio Grande, Tsingtau, Zwickau (Konzert).

ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

Unter den Porträts Richard Wagners ist uns das feine Gouache-Bild von Hubert Herkomer immer besonders lieb gewesen. Wir stellen darum eine Wiedergabe dieser ausgezeichneten Arbeit, deren Original das Haus Wahnfried beherbergt, unseren heutigen Bildern voran. Das Bild stammt aus dem Jahre 1877.

Das kleine, intime Familienbild veranschaulicht treffend die väterliche Liebe, mit der Richard Wagner seinen Sohn umgab. Heute ist aus Jung-Siegfried ein voll erblühter Künstler geworden: ein vorbildlicher Regisseur und ein prächtiger Dirigent, und seine Tätigkeit wird bei den diesjährigen Festspielen wieder eine bevorzugte Beachtung finden.

Dem Tristan, der unter den diesjährigen Darstellungen in Bayreuth wohl den Hauptanziehungspunkt bilden wird, gehören die nächsten sechs Blatt. Wir sehen den Helden am Steuer des Schiffes, versonnen lenkt der Recke den Kiel. Franz Stassen ist der Zeichner dieses ungemein feinen Blattes, das aus einer Tristan- und Isolde-Mappe stammt, die der Düsseldorfer Verlag Fischer & Franke in einer ausgezeichneten Ausstattung herausgegeben hat. Die feinsinnigen Umrahmungen, die jedem dieser Stassenschen Blätter ein eigenes und vornehm gewähltes Symbol geben, hat auch Hugo L. Braune bei seinen Tristanblättern in Anwendung gebracht. Aus der Mappe dieses Künstlers wählten wir eines der schönsten Blätter, auf deren Wert in diesem Heft Wolfgang Golther auf Seite 42 verweist. Es sei noch bemerkt, dass die Originale farbig ausgestattet und in sehr geschmackvoller Ausführung vom Verlag der Wagnerschen Schriften C. F. W. Siegel in Leipzig herausgebracht worden sind. Drei ältere bildliche Darstellungen zeigen uns das ehrwürdige Alter der Tristansage: es sind dies zwei Fresken auf der Burg Runkelstein bei Bozen, deren photographische Wiedergabe zum erstenmal vor kurzem vorgenommen worden ist. Auf dem ziemlich stark bewegten und handlungsreichen ersten Fresko werden uns sogar zwei Darstellungen aus dem Leben der Isolde vorgeführt; das andere Blatt, dessen Original im Frauengemach der genannten Burg vorfindbar ist, zeigt den Tod des Helden. Wir verdanken die beiden Vorlagen der Liebenswürdigkeit unseres geschätzten Mitarbeiters Dr. Paul Marsop. In der Nationalbibliothek zu Paris befindet sich eine Tristanhandschrift aus dem 15. Jahrhundert, aus ihr entnehmen wir eine wesentlich anders dargestellte Sterbeszene Tristans: sie zeigt uns, wie der Sänger während des Harfenspiels vor Isolde durch König Marke getötet wird.

Anlässlich der Veröffentlichung einer Reihe von Briefen des ersten Darstellers von Wagners Tristan haben wir Ludwig Schnorr von Carolsfeld in mehreren Aufnahmen als Tristan wiedergegeben. Siehe „Die Musik" IV. Jahrgang, Heft 20. (Ein Bild seiner Gattin im Kostüm der Isolde war nicht erlangbar.) Heute wollen wir das schon historisch gewordene zweite Tristanpaar im Bilde vorführen: Heinrich und Therese Vogl. Der Güte von Frau Vogl haben wir die Neuaufnahmen der beiden selten gewordenen Bilder zu danken.

Zum Ring des Nibelungen, der in diesem Jahr in Bayreuth abermals erklingen wird, und zu dessen Verlebendigung mehrere Künstler berufen werden, die an dieser Stelle noch nicht gewirkt haben, bringen wir als köstliches Erinnerungsblatt eine Korrekturbogenseite des Handexemplars unseres Meisters aus dem ersten

Digitized by Google

Druck des Ringes für Freunde aus dem Jahre 1853; es zeigt die Änderungen für die spätere Fassung. (Wir entnahmen dieses Blatt der ausgezeichneten Monographie Hans von Wolzogens: Richard Wagner als Dichter, über deren Würdigung unsere Leser auf Seite 46 dieses Heftes das Nötige nachlesen mögen.)

Durch die Bereitwilligkeit der Verlagsanstalt Breitkopf & Härtel wurde es uns möglich, den Wotankopf und die Gestalt Siegfrieds vor dem erlegten Drachen — beide von der Meisterhand Hans Thoma's — wiedergeben zu dürfen. (Beide Blätter stammen aus der Serie „Zeitgenössische Kunstblätter", die der genannte Verlag zu dem ausserordentlich billigen Preise von 2 Mk. in den Handel gebracht hat.) Natürlich sind unsere beiden Reproduktionen stark verkleinert. Das tiefernste Deutschtum des jetzt in Karlsruhe lebenden Meisters ist leider erst spät erkannt worden; Hans Thoma musste 60 Jahre alt werden, ehe der Deutsche anfing ihn zu verstehen. Zu dem Bayreuther Festspiel steht er im engen Verhältnis, stammen doch von ihm die Kostüme zum Ring des Nibelungen, denen wir in diesem Jahre wieder begegnen werden.

Dem Münzerschen Aufsatz über Hans Sachs können wir eine Nachbildung des Titelblattes der „Wittenbergischen Nachtigall" beifügen. Die Darstellungen auf dem Holzschnitt sind im Geiste der damaligen Zeit allegorisch. Das Blatt entstammt dem Nürnberger Druck, der für den ersten gehalten wird, obwohl er ohne Angabe des Jahres und des Ortes geblieben ist. Besonders interessant dürfte auch eine Nachbildung der eigenhändigen Notenschrift des Dichters, Musikers und Schuhmachers sein. Es ist dies der „Kurze Ton", zu Landshut aus dem Jahre 1519.

Mit einer äusserst seltenen Karikatur aus der Sammlung des Kapellmeisters Ottenheimer in Nürnberg wollen wir die diesmalige Reihe unserer Beigaben beschliessen. Wir sehen Richard Wagner in der Königsloge des Hof- und Nationaltheaters in München. Das lustige Blatt wurde anlässlich der ersten Meistersinger-Aufführung in München (21. Juni 1868) von einem unbekannt gebliebenen Satiriker ausgeführt. Man vergesse nicht die Worte zu beachten, die oberhalb der Loge angebracht sind und die lauten: „Werden wir ihn da wiedersehen?" Als Erinnerungszeichen an die damals gärende Münchener Zeit, als Gedenkblatt an die Uraufführung eines der genialsten Werke der gesamten deutschen Kunst wie als launiges Impromptu eines namenlosen Karikaturisten dürfte dieses Bildchen unseren Lesern wohl genehm sein.

Nachdruck nur mit ausdrücklicher Erlaubnis des Verlages gestattet.

Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten.

Für die Zurücksendung unverlangter oder nicht angemeldeter Manuskripte, falls ihnen nicht genügend Porto beiliegt, übernimmt die Redaktion keine Garantie. Schwer leserliche Manuskripte werden ungeprüft zurückgesandt.

Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster
Berlin W. 57, Bülowstrasse 107 I.

Digitized by Google

Daniel Webster
Born January 18, 1782 Died October 24, 1852

Digitized by Google

Jacob Lawrence
Builders, 1946
Gouache on paper
Private collection
© 2000 Gwendolyn Knight Lawrence / Artists Rights Society (ARS), New York

Digitized by Google

Ediciones Universidad Católica de Chile

Digitized by Google

Digitized by Google

Ilustración de Arthur Rackham para *Peter Pan en los jardines de Kensington*, 1906.

Digitized by Google

Digitized by Google

Untitled
Jean-Michel Basquiat
Acrylic on canvas
1982

Digitized by Google

V. 19

KÖNIG MARKE TÖTET TRISTAN

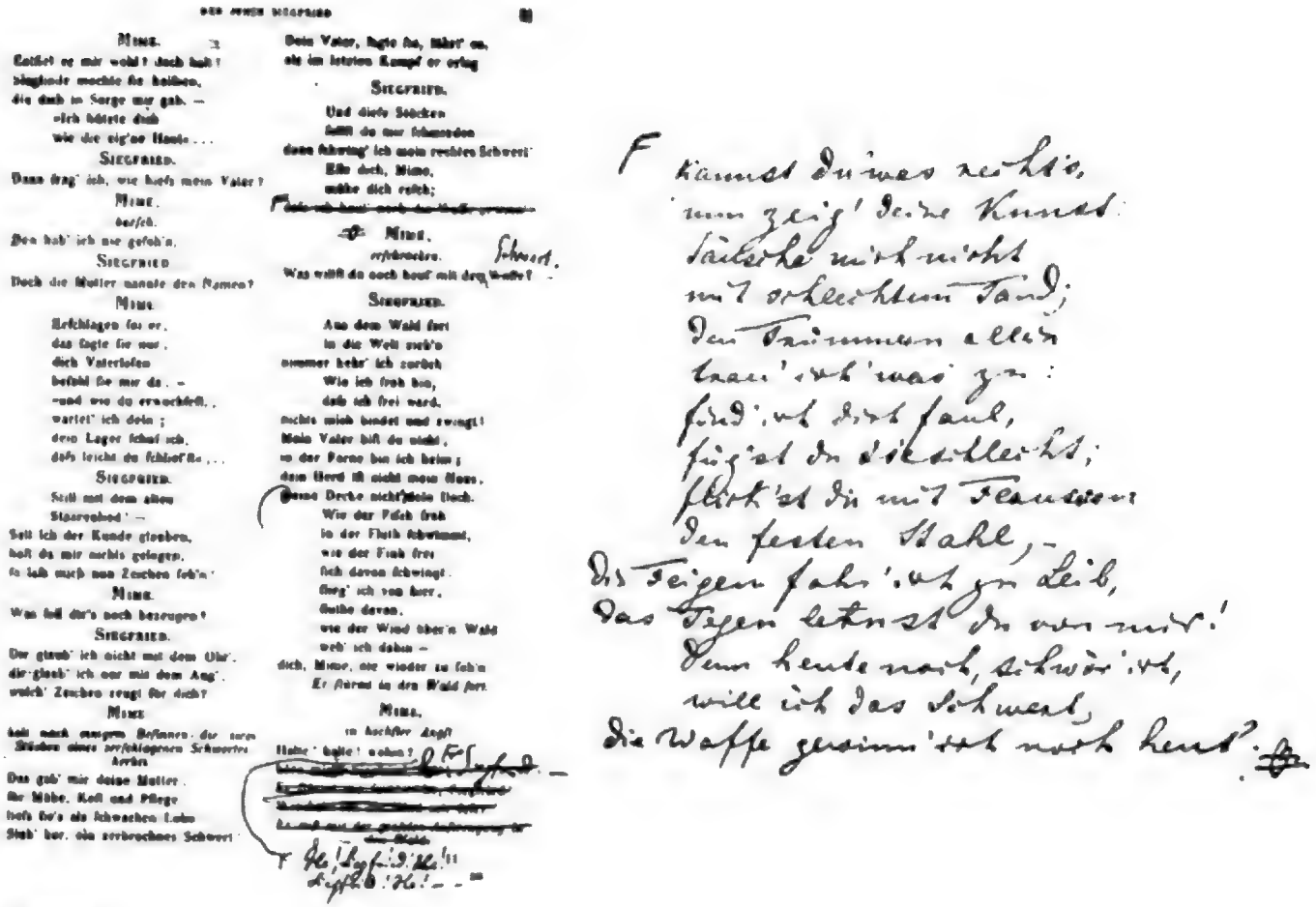
Nach einer Handschrift des 15. Jahrhunderts in der Nationalbibliothek zu Paris

Digitized by Google

Digitized by Google

Statue of Liberty, Liberty Island
New York, New York

Digitized by Google



Mime.
Entfloh er mir wohl? doch halt!
Möglinde machte ihn heilen,
die dich in Sorge mir gab. —
–ich hörte dich
wie der eig'ne Hunde . . .

Siegfried.
Dann sag' ich, wie hieß mein Vater?

Mime.
(barsch.)
Den hab' ich nie gesehn.

Siegfried.
Doch die Mutter nannte den Namen?

Mime.
Erschlagen sie er,
das sagte sie nur,
dich Vaterlosen
befahl sie mir da. –
–und wie du erwachtest,
wartet' ich dein;
drum Lager schuf ich,
daß leicht du schlief'st, . . .

Siegfried.
Stell mit dem alten
Sippengehab' –
Soll ich der Kunde glauben,
hast du mir nichts gelogen,
so laß mich nun Zeichen sehn.

Mime.
Was soll dir's noch bezeugen?

Siegfried.
Dir glaub' ich nicht mit dem Ohr',
dir glaub' ich nur mit dem Aug';
welch' Zeichen zeugt für dich?

Mime
(hebt nach einigem Besinnen die Scherben eines zerschlagenen Schwertes hervor)
Das gab mir deine Mutter,
ihr Mühe, Kost und Pflege
hielt sie's als schwachen Lohn
Stab' her, die zerbrochnen Schwert'

Dein Vater, sagte sie, nährt' es,
als im letzten Kampf er erlag

Siegfried.
Und diese Stücken
hältst du nur schmieden
dann schwing' ich mein rechtes Schwert!
Eile dich, Mime,
mühe dich rasch;

Mime.
(erschrocken.)
Was willst du noch heut mit dem Recken?

Siegfried.
Aus dem Wald fort
in die Welt treib's
nimmer kehr' ich zurück
Wie ich froh bin,
daß ich frei ward,
nichts mich bindet und zwingt!
Mein Vater hilft du nicht,
so der Form bin ich heim;
dann Herd ist nicht mein Haus,
deine Decke nicht mein Dach.
Wie der Fisch froh
in der Flut schwimmt,
wie der Vink frei
sich davon schwingt,
flieg' ich von hier,
fliehe davon,
wie der Wind über'n Wald
weht' ich dahin –
dich, Mime, nie wieder zu sehn
Er stürmt in den Wald fort.

Mime.
(in höchster Angst)
Halte! halte! wahre!

V. 19

F kämest du eines rechts,
nun zeig' deine Kunst!
Saltere mir nichts
mit schlechtem Tand;
den Trümmern allen
traun' ich nicht zu:
sind's gut und ganz,
fügst du sie selbst,
klebst du mit Feuersglut
den festen Stahl, –
Ob Segen sahn's gut zu Leib,
das Segen lehrst du uns nun!
Denn heute noch, schwör' ich,
will ich das Schwert,
die Waffe gewinn'n noch heut!

CORREKTURSEITE AUS DEM HANDEXEMPLAR WAGNERS VOM „RING“: ERSTER DRUCK FÜR FREUNDE. 1853.

Digitized by Google

Thor
Jón Arnar Sigurðsson

Thor
Jón Gunnar Árnason

Digitized by Google

Digitized by Google

Die Wittenbergisch Nachtigall

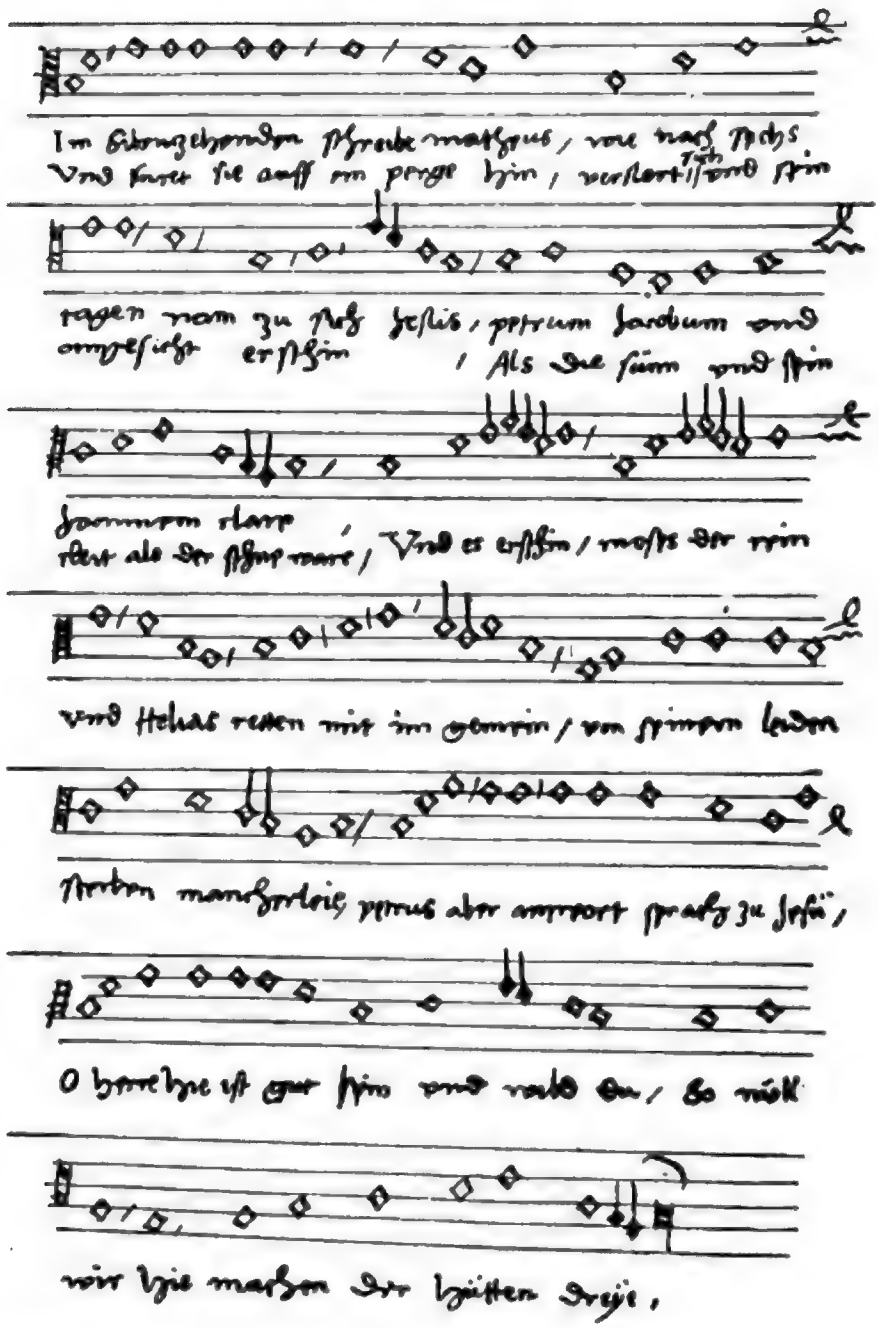
Die man yetz höret vberall.

Ich ſage euch/wa diſe ſchweygē/ſo werden die ſtein ſchreyē Luce.19.

V. 19

TITELBLATT ZU HANS SACHSENS
WITTENBERGISCHER NACHTIGALL

Digitized by Google



V. 19

DER „KURZE TON". Facsimile der Notenschrift des Hans Sachs.

Digitized by Google

Digitized by Google

THIS BOOK IS THE PROPERTY OF THE LIBRARY OF THE UNIVERSITY OF TORONTO

Digitized by Google

DIE MUSIK

SCHUMANN-HEFT

Joseph Joachim gewidmet

Licht senden in die Tiefe des menschlichen Herzens — des Künstlers Beruf! —

Die Gesetze der Moral sind auch die der Kunst. —

Ohne Enthusiasmus wird nichts rechtes in der Kunst zu Wege gebracht. —

Es ist des Lernens kein Ende. —

Robert Schumann

V. JAHR 1905/1906 HEFT 20

Zweites Juliheft

Herausgegeben von Kapellmeister Bernhard Schuster

Verlegt bei Schuster & Loeffler

Berlin und Leipzig

Digitized by Google

ROBERT SCHUMANN

von Leopold Schmidt-Berlin

obert Schumanns bekanntestes Bild, das seine Liederalbums zu schmücken pflegt, zeigt uns des Meisters sinnendes Haupt, leicht zur Seite geneigt, auf die Hand gestützt. Ob porträtähnlich oder nicht, dies Bild ist in höherem Sinne wahr: es entspricht der Vorstellung, die wir aus Schumanns Werken gewinnen. So blickt ein Mensch, der sein Leben mehr träumt als lebt, der der Wirklichkeit gegenübersteht mit dem Kindergemüt des Dichters. Das Wort „Tondichter", es passt auf keinen Komponisten so wie auf Schumann, dem die Musik im eigentlichsten Sinne eine Sprache war, ein Mittel, alles, was ihn innerlich oder äusserlich bewegte, gestaltend wiederzugeben. Wer des edlen Mannes Bildnis literarisch nachzeichnen will — und dies hier zu versuchen gibt uns die fünfzigste Wiederkehr seines Todestages die ernste Veranlassung —, der wird gut tun, nicht nach neuen geistreichen Wendungen zu suchen, nicht Nebensächliches über Gebühr hervorzuheben, um dem, was über Schumann Gutes und Richtiges schon gesagt ist, aus dem Wege zu gehen. Wie in allem Grossen liegt auch in Schumanns Wesen eine rührende, schlichte Einfachheit; ihr werden auch in der Darstellung wohl schlichte Worte am nächsten kommen.

Es gibt eine Grenzlinie, auf der sich Mensch und Künstler am innigsten berühren: sie geht durchs Herz. Kunstverstand und Begabung können von Geist und Gemüt getrennt ein selbständiges Dasein führen; wo aber Herzensreinheit und Güte sind, da spiegeln sie sich getreulich in den Quellen künstlerischen Schaffens. Aus meiner Studienzeit ist mir eine Stunde unvergesslich, in der ich eine Probe zu Schumanns „Paradies und Peri" unter Joachims Leitung mitmachen durfte. Wir waren zu der Stelle gekommen: „Denn in der Trän' ist Zaubermacht, die solch ein Geist für Menschen weint" — da unterbrach Joachim und sagte zu sich selber und den Musizierenden voll Ergriffenheit: „Welch guter Mensch war doch Schumann!" Es wäre verkehrt, in solcher Auffassung eine allgemeine moralisierende Tendenz der Kunst gegenüber zu sehen, denn es handelt

Digitized by Google

sich hier nicht um den sittlichen Wert des Guten, sondern um seine befruchtende und läuternde Macht über den Schaffenden. Joachim hatte ganz gewiss nicht nötig, zu sentimentalen Betrachtungen zu greifen, um die musikalische Potenz Schumanns zu erhärten. Er hatte eben das Wesen des verewigten Freundes tiefer als andere erfasst. So konnte er es noch unlängst bei der Gedächtnisfeier am Grabe Schumanns mit den Worten charakterisieren: „eine äussere Würde war ihm eigen, der sich nichts Unlauteres zu nahen wagte". Diese Reinheit des Menschen ist zugleich die Reinheit des Künstlers. Sie lässt sich in seiner Gesinnung als künstlerische Ehrlichkeit und Vornehmheit, sie lässt sich bis in die Handhabung des Technischen hinein verfolgen. Sie ist zugleich von eminent kultureller Bedeutung. Wie käme es anders, dass wir durch die Berührung mit Schumann uns immer so hochgestimmt fühlen, so sicher vor allen unlauteren Empfindungen? Dass er uns zu einer Hochburg geworden vor den Gefahren unredlicher oder auf den sinnlichen Effekt berechneter Kunstbestrebungen? Die Beschäftigung mit seiner Musik stärkt und beflügelt ideale Regungen, sie ist wie ein Bad, das allen materialistischen Schlamm von der Seele spült. An Schumann scheiden sich denn auch in gewisser Beziehung die Geister; auf ihn passt das Wort Gottfried Kellers, dass „alle Unkräuter sich von ihm abwenden, wie Hunde von einem Glase Wein".

Beruht nun Schumanns Grösse in dieser Integrität? Gewiss nicht in ihr allein, soviel Macht sie ihm auch gegeben. Was den Stempel aufdrückt, ist noch nicht die treibende Kraft. Die ist vielmehr der bildnerische Trieb, das ursprünglich eingeborene, spontane Gestaltungsvermögen, die Natürlichkeit der künstlerischen Schaffensbedingungen. Dem Wollen und Erkennen bleibt nun einmal das Geheimnis verschlossen, das unter allen Hohes erstrebenden Geistern immer einige Wenige heraushebt, sie zu schöpferischen Genies macht. Dieses Etwas hat Schumann mit allen Grossen gemein, das stellt ihn in die Reihe der Auserwählten. Es ist dabei ganz gleichgültig, ob man ihm, gegen andere gehalten, Ungleichheit, ja selbst mangelnde Meisterschaft im einzelnen vorwerfen kann. Ob Schumann Miniaturen schafft, ob er in grossen Formen dichtet, immer, oder fast immer zeigt das Gedankenmaterial eine Prägung, die unverkennbar nur ihm angehört. Die Phantasie eines solchen Originalen ist wie ein Gefäss, das den allgemeinen Inhalt anders fasst, als es vor ihm geschehen. Und diese Originalität ist etwas völlig Ungesuchtes und Unbewusstes: unter der Hand gestaltet sich ihm alles so, er kann gar nicht anders. Wir nennen das den eigenen Ton, die persönliche Note. In diesem Sinne bildnerisch haben wir nach ihm nur noch zwei Männer wirken sehen: Wagner und Brahms. Oft ist die Eigenart

Digitized by Google

formell nicht einmal nachweisbar; bei Schumann namentlich liegt sie dann in der Stimmung. Denn auch ein Stimmungsgebiet gibt es, das wir erst seiner Art zu empfinden verdanken, das niemand vor ihm gekannt oder zum Ausdruck gebracht hat. Man liebt es, Schumann aus dem Geiste der Romantik zu erklären, in deren Bann er stand, und die in der Tonkunst mit heraufzuführen er ja berufen war. Aber wenn auch Schumann im Romantischen wurzelte, wenn er auch in gewisser Beziehung der Romantiker par excellence zu nennen ist, so wäre damit sein Wesen nicht restlos erklärt. Nach Abzug all dessen, was er seiner Zeit als Tribut gezahlt, was er von ihr empfangen hat, bliebe ein Persönliches, das mit gleicher Wirkungsfähigkeit in ganz anders geartete Epochen hineinragt. Wenn alle Werke Schumanns der Vergessenheit anheimgefallen wären, so würde der Schumannsche Geist noch weiterleben, würde der Ton, den er zum erklingen gebracht hat, dennoch forttönen. Nur so erklärt sich auch die Tatsache, dass Schumann nachgeahmt und nachempfunden werden konnte, wobei uns freilich das Charakteristische des Originals als Manier erscheint.

In der Fähigkeit also, die Dinge auf durchaus eigene Art zu sehen, seinem Empfinden ungezwungen allzeit einen persönlich gearteten Ausdruck zu geben: darin haben wir das Merkmal der Bedeutung Schumanns, das, was ihn auf eine Stufe mit den grössesten Meistern stellt, den wenigen, die, von höherem Gesichtspunkt betrachtet, die Träger der gesamten Bewegung sind. Wir können etwas als spezifisch „Schumannisch" ansprechen, wie wir andres Bachisch, Beethovenisch oder Wagnerisch nennen. Dies Phänomen muss man zunächst im Auge behalten, wenn man die Stellung Schumanns in der Musikgeschichte verstehen, den Wert seines Schaffens und seines Einflusses gerechterweise abschätzen will.

Es ist immer bezeichnend für die ästhetischen Ideale einer Zeit, wie sie sich zu den Meistern der Vergangenheit verhält. Wie verschieden stand beispielsweise das 18. und das 19. Jahrhundert einem Bach gegenüber, wie anders wiederum versucht ihn die lebende Generation zu würdigen! So ist auch das Verhältnis zu Schumann symptomatisch für den Geist unserer Tage. Freilich kein Symptom, das uns zu beruhigen sonderlich geeignet wäre. Die offene und versteckte Abkehr von einem so edlen Meister (die wir uns leider als eine nicht mehr zu leugnende Tatsache eingestehen müssen), spricht nicht gerade für eine Verinnerlichung auf künstlerischem Gebiete. Die Gemeinde der unbedingten Anhänger ist stark zusammengeschmolzen. Wohl hindert ein Anstandsgefühl, an der offiziellen Verehrung zu rütteln, die dem Namen und Andenken Schumanns gezollt wird, wohl hängt das Volk noch an seinem Tondichter, wo er in seinen vollendetsten Schöpfungen zu ihm spricht. Aber gerade die massgebenden Kreise, die modernen Musiker

Digitized by Google

und ihre Anhänger fühlen oder affektieren eine Geringschätzung, die jenen Wunderwerken wie der gesamten Persönlichkeit gegenüber übel angebracht ist. Man sucht diese Geringschätzung einigermassen wettzumachen durch das gesteigerte Interesse, das man einzelnen Seiten dieser Persönlichkeit, und zwar auf aussermusikalischem Gebiet, entgegenbringt. Da preist man Schumann gern als den Vorkämpfer der Modernen, als den Brecher neuer Bahnen, der in jüngeren Jahren im Streite wider die Philister, wider allen Zopf und Schlendrian in der Kunst, dem Neuen und Revolutionären voll Begeisterung zum Siege verholfen hat. Oder man hebt mit Vorliebe den Schriftsteller hervor, der sich mit so viel Geist und Erfolg für die Ideale einer anbrechenden neuen Epoche eingesetzt hat. Niemand wird diese Verdienste Schumanns bestreiten oder gering achten dürfen; wer sie aber gar zu laut rühmt, gerät in Verdacht, Wichtigeres nicht gelten lassen zu wollen. Selbst die Krankheitsgeschichte Schumanns tritt jetzt beängstigend in den Vordergrund. Man weist uns dokumentarisch den erblich Belasteten, Geistesgestörten nach, dessen Kunstübung schliesslich nur noch als eine interessante Anomalie erscheint. Über all dem wird der wundervolle Musiker vergessen, oder tritt doch in den Hintergrund, der Musiker, der uns so unvergänglich Herrliches geschenkt hat, der im Verein mit den Grössten der Nation deutsches Wesen, deutsche Kunst liebenswert und verehrungswürdig gemacht hat. Dieses Musikers aber, der als schöpferische Potenz ein von dem reflektierenden und leidenden Menschen unabhängiges Sonderdasein geführt, haben wir alle Ursache, uns immer und immer wieder dankbar bewusst zu werden.

Man kann nicht gerade sagen, dass Schumanns musikalische Bedeutung, sobald sie sich offenbart hatte, unterschätzt worden wäre. Auch jetzt, wo die Ereignisse der letzten drei Jahrzehnte den Geschmack stark verändert haben, wird niemand, er sei denn fanatischer Parteigänger eines andern Meisters, sie gänzlich leugnen wollen. Aber auch hier besteht eine Neigung, das Akzidentielle dem Essentiellen gegenüber hervorzuheben. Am stärksten vielleicht empfindet man noch das Individualistische in seiner Musik. Schumann knüpfte in dieser Beziehung an den späten Beethoven an; nichts aber ist für den modernen Geist charakteristischer, als der Wunsch, das Ich des Künstlers möglichst unverhüllt hervortreten zu sehen, der Hang, Schaffen und Leben sich durchdringen zu lassen, sie in ihren Wechselwirkungen zu beobachten. Schumann war in diesem Sinne ein Moderner und wird daher als solcher heutzutage am besten begriffen. Hat er doch selbst nicht wenig dazu beigetragen, die Tonkunst nach der Seite

Digitized by Google

des konkreten Ausdruckes gefügiger, beredter zu machen. Wo Schumann, in dem durch Erziehung und Beanlagung der Dichter oft dem Musiker fast die Wage hält, auch äusserlich auf die Beziehungen zwischen Wort und Ton weist, wo er am deutlichsten poetische Vorstellungen wachruft, da fühlt man die engste Verwandtschaft mit ihm.

Nächst dem Individualismus ist es das Deutschtum Schumanns, dessen man sich gern und oft bewusst wird. Schumann ist ein wahrhaft nationaler Meister, denn eigentlich muss man Deutscher sein, um ihn ganz zu verstehen. So viel Sympathieen ihm das Ausland geschenkt hat, nur selten, das beweisen die Interpretationen fremder Künstler, erschliesst er ihm restlos sein eigenstes Wesen. Es gibt da Stimmungen in seiner Musik, die nur ein deutsches Gemüt empfinden kann, in seinem tiefsten Innern rauschen Quellen, die nur ein deutsches Ohr vernimmt. Im Grunde ist es ja mit aller Höhenkunst nicht viel anders — wie begrenzt ist oft unser Verständnis und unsere Aufnahmefähigkeit den Meisterwerken der Franzosen und Italiener gegenüber! Aber bei Schumann ist diese Seite ganz besonders entwickelt, und es kann nicht Wunder nehmen, dass unsere Zeit, in der das Nationalgefühl auch in der Kunst wieder erstarkt ist, den Deutschen in Schumann zu würdigen liebt.

Mit dem nationalen Wesen Schumanns hängt u. a. ein gewisser burschikoser Humor zusammen, der namentlich aus seinen Jugendwerken so hell hervorbricht. Es ist die eine der zwei Seelen, die in Schumann lebten; die andere, zarte, schwärmerische, war ganz dem Übersinnlichen zugewandt. In der Fiktion der Davidsbündler, die sein musikalisches wie sein literarisches Schaffen durchzieht, hat er diese Gegensätze in den Gestalten „Florestan“ und „Eusebius“ personifiziert. Die Figur des vermittelnden Meisters Raro hat in seinen Werken eigentlich nie die rechte Verkörperung gefunden. Aber wo sie es tat, wo Schumann in reiferem Alter, dem Vorbilde Mendelssohns nacheifernd, der Phantastik entsagte und sich klassischer Abgeklärtheit befleissigen wollte, musste er zugleich einen wichtigen Teil seines musikalischen Selbst zum Opfer bringen. Jener frauenhaft zarte, träumerische Schumann nun, der in seinen Stimmungen das Zwielicht der Dämmerung, das Ahnungsvolle, Undefinierbare liebt, der geheimnisvoll, wie mit zauberhaften Fäden seine Musik über das Medium des materiellen Klanges hinweg mit der Seele des Hörers verknüpft, der ganz nach innen Gekehrte, der das tiefste Wesen der Romantik mit seinen Tönen erschlossen hat — er gleichfalls steht unsrer Zeit sehr nahe und findet ihr volles Verständnis. Alle „stillen, nachdenklichen Seelen“, alle Gemüter, die einer schwärmerischen Empfindung fähig sind, fühlen sich zu ihm hingezogen. Ein gewisser sinnender, träumerischer Zug unsrer

Digitized by Google

Musik, ihr oft bis zum Grüblerischen gesteigerter Ernst, sie ruhen nicht selten auf Schumannschem Grunde.

So bezeichnend nun die oberwähnten Eigenschaften für unseren Meister sind — der literarisch-poetische Einschlag seiner Musik, das Individualistische, die in echt nationalen Besonderheiten wurzelnde Art, sein tiefsinniges, von zarter Innigkeit getränktes Wesen — das letzte Wort über den Musiker ist damit noch nicht gesprochen. Das alles hätte Schumann im gleichen und in noch höherem Masse besitzen können, ohne darum Anspruch auf die Bedeutung zu haben, die wir ihm zuerkennen müssen. Etwas anderes musste sich ihm gesellen, damit es zu erschöpfendem und überzeugendem Ausdruck gelangen konnte: die spezifisch musikalische Erfindungs- und Gestaltungsgabe. Durch sie trat Schumann der Gruppe derer bei, die man, mögen sie im einzelnen durch die ewige Wandlung der Anschauungen Einbusse erleiden, in ihrer geschichtlichen Stellung und ihrem bleibenden Werte zu respektieren hat; durch sie unterscheidet er sich von denen, deren Reflexionen gewiss sehr geistreich und zutreffend sind, die oft auch grossen und fördernden Einfluss auf die Entwicklung haben, bei denen wir aber zumeist nur technische Fähigkeiten bewundern. Es wird gut sein, sich stets vor Augen zu halten, dass das Primäre wie bei allen bedeutenden Komponisten, so auch bei Schumann, etwas rein Musikalisches — eben jene Erfindungsgabe — ist, und gerade heutzutage, wo die Meinungen nur zu oft davon abirren, kann das nicht nachdrücklich genug betont werden. Es kommt im letzten Grunde nicht darauf an, was man ausdrücken will, wie man zu instrumentieren und kontrapunktieren versteht, sondern ob man einen Einfall nicht nur so persönlich, sondern auch so plastisch zu gestalten vermag, wie eben beispielsweise Schumann es vermochte.

Ein Überblick über das gesamte Schaffen des Meisters würde der aufgestellten Formel von seiner Bedeutung den rechten Inhalt geben. Er ist aber hier nicht am Platze und bei den Lesern, an die sich diese Blätter wenden, wohl auch nicht nötig. Nur in Kürze sei darauf hingewiesen, dass in der Bewertung seiner Musik eine Wandlung zugunsten der Jugendwerke und der kleineren Gebilde gegenüber den späteren und grossangelegten Arbeiten stattgefunden hat.

Man wird Schumann am besten erfassen, wenn man von seiner Klaviermusik ausgeht. Da hat er das Schönste und Eigenartigste gegeben. Schumann war ja selber als Komponist vom Klaviere ausgegangen und hat von op. 1 bis 23 nichts als Klavierwerke geschrieben. In Stücken wie dem „Karneval", den „Kreisleriana" oder „Kinderszenen", in den „Novelletten" und „Phantasiestücken" zeigt sich seine Individualität so scharf ausgeprägt wie sonst nur in seinen Liedern und einigen der reifsten Instrumentalwerken. Mit ihnen schuf er einen neuen Klavierstil; ihre eigenartig polyphone Schreib-

Digitized by Google

weise gestaltete wesentlich den modernen Klaviersatz, auf den nur noch Chopin und Liszt einen gleich starken Einfluss übten. Auch das phantastische Charakterstück für Klavier mit mehr oder weniger ausgesprochenem Programm verdankt eigentlich erst ihm seine Entstehung. Nächst der Klaviermusik, bei der das herrliche a-moll Konzert nicht vergessen werden darf, das in der freien Gestaltung der Form so vielfach anregend gewirkt, sind es die Lieder Schumanns, die ihn uns liebenswert machen. Der „Liederkreis", die „Myrten", „Dichterliebe", „Frauenliebe und -leben" sind Perlen der musikalischen Lyrik und stellen allein schon Schumann in die erste Reihe der Meister. Ganz anders als Mendelssohn ist er für die Weiterbildung des Liedes wichtig gewesen. Das Verhältnis der Melodie zur Begleitung hat sich völlig verändert; das Klavier spielt eine bedeutendere oft ganz selbständige Rolle und führt die Dichtung in langen Nachspielen weiter. Nimmt man noch hinzu, dass Schumann auch auf dem Gebiete der Kammermusik uns Unvergängliches, wie das unbeschreiblich schöne Klavierquintett, geschenkt hat, dass die zarten Reize seiner „Peri" ewig blühen werden, dass alle Frühlingslust und Schwärmerei, zu der seine Seele sich aufschwingen mochte, zum mindesten in der B-dur Symphonie auch in instrumentale Formen gebannt, dass einzelne seiner „Faust"-Szenen als die bisher würdigste Illustration der Goetheschen Dichtung gelten müssen, und dass er im „Manfred" noch einmal die ganze Tiefe seines Geistes offenbart hat — dann erscheint es wirklich gleichgültig, ob man manchen andern Arbeiten technische Mängel vorwerfen und in der späteren Zeit, in die die Schatten des traurigen Endes vorausfielen, von einem Ermatten der Phantasie reden kann. Es hiesse sogar der Grösse Schumanns Unrecht tun, wollte man leugnen, dass sie sich im kleinen Rahmen meist am glücklichsten bewährt (schon seine kurzen, oft eigensinnig festgehaltenen Rhythmen sind dafür charakteristisch), und dass das Ringen mit dem Stoff, das Streben nach der nicht in jungen Jahren erworbenen Herrschaft über die Mittel sich oft schmerzlich bemerkbar machten. Wer seinem Volke so Wundervolles zu geben hatte, bedarf einer schonenden Beurteilung nicht.

Schumanns Einfluss war gross und wirkt noch heute fast ungeschwächt fort. Ihn im einzelnen nachzuweisen wäre eine interessante Studie. Schumannschen Melismen, harmonischen Wendungen und Tonfarben wie den von ihm geprägten Rhythmen begegnen wir überall, selbst da, wo sie, wie in Wagners Spätwerken, nach der herrschenden Auffassung nicht gesucht werden. Auch auf das Ausland, namentlich auf Franzosen und Russen, hat Schumanns Eigenart stark gewirkt. Am höchsten aber werden wir diesen Einfluss schätzen müssen, wo er zu einer dauernden Verinnerlichung des musikalischen Empfindens, wie des musikalischen Ausdrucks

Digitized by Google

geführt hat, wo Schumann in dem Betonen des Poetischen, des Lossagens von allem Philistertum, in dem mutigen Eintreten für neue Bahnen begeisterte Jünger und Nachfolger gefunden hat.

50 Jahre bereits ruht nun der Meister von allen Kämpfen. Wir, die wir aus Anlass des Todestages (29. Juli 1856) sein Andenken erneuern wollen, können dies nicht besser tun, als indem wir vor allem dessen gedenken, was in ihm am lebendigsten war: seiner schöpferischen Phantasie. So wird das Erinnerungsbild sich am reinsten gestalten.

Digitized by Google

AUS ROBERT SCHUMANNS SCHULZEIT

von F. Gustav Jansen-Hannover

Als Schumann sich 1840 um die akademische Doktorwürde bewarb, bemerkte er in seinem Lebensabriss, er habe „eine gewöhnliche Gymnasialbildung erhalten“. Wie wenig diese bescheidene Selbsteinschätzung den Leistungen des ungewöhnlich begabten, frühreifen, mit dem Prädikat eximie dignus entlassenen Abiturienten entspricht, ist schon an anderen Orten[1]) Gegenstand eingehender Darstellung gewesen, die sich auf allerlei Aufzeichnungen Schumanns — Tagebuchblätter, Gedichte, novellistische und dramatische Versuche, Berichte über einen von dem Sekundaner gegründeten literarischen Verein — stützte.

Diese biographischen Materialien haben kürzlich einen wertvollen Zuwachs erhalten durch einige bisher unbekannt gebliebene nachgelassene Handschriften Schumanns, deren Benutzung mir Fräulein Marie Schumann freundlichst gestattet hat.

Unter den Männern, die sich um Schumanns geistige Entwicklung während seiner Schulzeit verdient gemacht haben, ist namentlich Gottfried Hertel zu nennen. Er war 1795 zu Weimar geboren und wurde, nachdem er Privatlehrer in der Schweiz, dann Hauslehrer bei Frau v. Heygendorf in Weimar gewesen, zum Rektor des Zwickauer Lyceums berufen. Als Ordinarius der Prima liess er sich die Pflege der deutschen Muttersprache besonders angelegen sein und fand dafür an Schumann einen verständnisfähigen Schüler. An Hertels deutschen Unterricht hat Schumann wohl auch besonders gedacht, als er in seinem autobiographischen Abriss vom 19. April 1843[2]) die beiden Primanerjahre als „bedeutende Zeit“ bezeichnete.

---

[1]) R. Schumanns Ges. Schriften, 4. Aufl., Leipzig 1891, Vorbericht S. VI u. f. — „Aus R. Schumanns Jugendzeit“ von M. Kalbeck, Edlingers Österreich. Rundschau, 1883, S. 22 u. f.

[2]) Dieser autobiographische Abriss ist keine zusammenhängende Darstellung, sondern enthält nur Stichworte, einzelne Namen usw., die lediglich zur Unterstützung des eigenen Gedächtnisses dienen sollten. Der Abriss umfasst 7 bis 8 Octavseiten und reicht bis in den September 1834, von wo ab, wie eine Schlussbemerkung sagt, sich „ziemlich ordentlich“ durchgeführte Tagebücher vorfinden.

Digitized by Google

Ein anderer Lehrer Schumanns — Siebeck — scheint mehr auf die musikalische Entwicklung Schumanns eingewirkt zu haben. K. Chr. H. Siebeck aus Leipzig (1784—1846) wirkte von 1818 bis 1833 als Kantor an St. Marien, womit die Stellung als ordentlicher Lehrer der Quarta des Lyceums verbunden war. Er galt für einen ebenso tüchtigen Lehrer wie Kantor. An einem vom Kaufmann Carus gegründeten Streichquartett nahm er als Bratschist teil. Der junge Schumann genoss den nicht hoch genug anzuschlagenden Vorzug, in dem kunstsinnigen Carusschen Hause seinen musikalischen Sinn an klassischer Kammermusik bilden zu können. Noch nach Jahren gedachte er dankbar seines „väterlichen Freundes" Carus, an dessen Namen sich für ihn „die teuersten Jugenderinnerungen knüpfen".[1]) Dass er aber bei den Quartetten nicht nur zuhören, sondern „oft selbst am Klavier mitwirken durfte", deutet er 1838 in einem dem Carusschen Silberpaar gewidmeten Glückwunschgedicht an:

„Der einst in Eurem Kreise
Wie Kind vom Hause war,
Bringt heut' so innig wie leise
Euch seine Wünsche dar.

Ihr habt ihn gern gelitten,
Wenn er im kindischen Flug
Nach oben, unten und mitten
Euch das Clavier zerschlug . . ."[2])

Es ist hier noch eines anderen Mannes zu gedenken, der zwar nicht Schumanns Lehrer auf der Schule war, aber ein reges Interesse an ihm und seiner Fortbildung nahm — schon als langjähriger Freund seines elterlichen Hauses. Mag. Karl Ernst Richter, 1795 in Zwickau geboren, war 1819 bis 1822 Konrektor am Lyceum, dann bis 1829 Diakonus zu St. Marien. 1827 begründete er die für die konstitutionelle Neugestaltung Sachsens wichtig gewordene Zeitschrift „Die Biene, wöchentliche Mitteilungen für Sachsen und angrenzende Länder", eine Fortsetzung von August Schumanns „Erinnerungsblättern für gebildete Leser". Gleichzeitig errichtete er eine eigene Buchhandlung. 1826 erschien seine Biographie Aug. Schumanns, vorher und nachher verschiedene philologische, naturwissenschaftliche und politische Schriften. 1830 wurde er zum Vertreter der Bürgerschaft, 1832 zum besoldeten Stadtrat, 1833 zum Abgeordneten für den ersten konstitutionellen Landtag gewählt. 1835 wanderte er nach Nordamerika aus, lebte später einige Jahre in Zürich, dann wieder in Zwickau, bis der „merkwürdige Mann"[3]) 1868 in Kötzschenbroda sein viel-

[1]) Nachruf an Carl Erdmann Carus, N. Zeitschr. f. M. 1843, Jan. 23.
[2]) Vollständig in Jansens Davidsbündlern, 1883, S. 215.
[3]) Vergl. E. Herzogs Gesch. d. Zwickauer Gymnasiums.

Digitized by Google

bewegtes Leben beschloss. — Schumann traf ihn 1833 wieder in Leipzig, wo der Verkehr mit ihm ihn angezogen haben muss, denn er erwähnt seiner in Erinnerungsblättern aus jener Zeit, die unter der Aufschrift „Menschen" einige bemerkenswerte Personen seiner Bekanntschaft kurz charakterisieren. Darin heisst es:

„Richter, vulgo Bienenrichter. Nicht ohne Einfluss auf meine frühere Bildung. Erkannte frühzeitig in mir den Musiker. Wollte mich einmal auf die Fürstenschule nach Grimma schicken, was ich ihm nie verziehen haben würde, hätte ich damals nicht Kraft mich entgegenzustemmen gezeigt. — In der öffentlichen Meinung herabgekommen. Ein ordentlicher Talleyrand im Umgang, versetzt so scharfe Hiebe, dass erst später die Wunde sich zeigt und blutet. — Vor ihm kam ich mir immer wie ein Schüler vor. Ein Mensch, dem alles, was er ergriff, wunderbar gelang. Zeichner, Musiker, Kaufmann, Prediger, Philolog, Politiker, Buchhändler, Advokat. Da er nach Amerika geht, so kann ich getrost den Bericht schliessen mit dem Geständniss der Bewunderung seines poetischen Genies."

Von den erwähnten aus Schumanns Schulzeit stammenden Heften ist das erste ein mässiger Oktavband mit dem Titel: „Blätter und Blümchen aus der goldenen Aue. Gesammelt und zusammengebunden von Robert Schumann, genannt Skülander. 1823" (November und Dezember).

Der Band enthält in bunter Folge Eigenes und Fremdes: kleine Gedichte, Anekdoten, biographische Notizen über Tonkünstler, Auszüge aus Schubarts „Ideen einer Ästhetik der Tonkunst"; griechische und lateinische Zitate; eine Zusammenstellung aller Versarten; einen Auszug aus dem „Freimütigen" über Mendelssohns [c-moll-] Symphonie; auch schon eine Szene aus einem auf fünf Akte angelegten Trauerspiel „Der Geist"; Stammbuchverse („In einen Otto Ertteln[1]) geschenkten Horaz eingeschrieben", — „In einen meinem Freund G. Würker[2]) geschenkten Terentius eingeschrieben"). Bei einem kleinen Gedicht „Der Knabe und der Hund" klingt die Bemerkung rührend: „Dieses so hübsche Gedicht und so einfache Gedicht hat meine gute Mutter, Christiane, gedichtet." Auch ein Gedicht „An Napoleon Bonaparte" ist von ihr.

Bei mehreren seiner poetischen Versuche hat Schumann nach Jahren (was die Handschrift erweist) berichtigende Zusätze gemacht —: „Obiges Gedicht ist zum grössten Teil von meinem Vater" — „Von meinem Vater" — „Nicht von mir."

Von Interesse sind die Eintragungen über zwei Quartettabende bei dem Postmeister v. Schlegel:

„Am 11. November 1. Quartett bey Hr. von Schlegel.

---

[1]) Otto Constans Ertel aus Mügeln, kam 1823 aufs Lyceum.

[2]) Adam Gotthilf Würker aus Bockwa b. Zwickau, 1820—27 auf d. Lyceum, später Pastor in Pausitz.

Digitized by Google

1. Quartett [G moll] v. Mozart für Pianof. (Hr. v. Schlegel[1]), Violon (Hr. Carus), Bratsche (Hr. Meissner[2]), Violoncello (Hr. Schröder[2]).
2. Quartett v. Bothe. Viol. 1 (Hr. Meissner), Viol. 2 (Hr. Carus), Viola (Hr. Siebeck), Violoncello (Hr. Schröder).
3. Quintett v. Prinzen Louis Ferdinand. Pianof. (v. Schlegel), Viol. 1 (Hr. Carus), Viol. 2 (Hr. Meissner), Viola (Hr. Siebeck), Violoncello (Hr. Schröder).
4. Quartett v. Mozart. Viol. 1 (Hr. Carus), Viol. 2 (Hr. Meissner), Viola (Hr. Siebeck), Violoncello (Hr. Schröder)."

Am 27. November war zweites Quartett bei Schlegel:

1. Klavierquartett [Es-dur] v. Mozart. Schumann spielte das Klavier.
2. Quartett No. 3.
3. Quartett v. Mozart. (Besetzung wie vorhin unter 4.)

Eine grössere Unternehmung war ein Musikabend im Schumannschen Hause:

„Am 7ten Decemb. wurde bey mir die erste musikalische Abendunterhaltung unter Leitung der Directoren Robert Schumann und Carl Praetorius[3]) gehalten. Folgende Stücke wurden gespielt:

1. Synfonie für Streichinstrumente, Hörner u. Flöten v. Eichner. [Unter Schumanns Leitung.]
   Viol. 1 [A.] Piltzing,[4]) Hoffmann.[5])
   Viol. 2 Praetorius.
   Viola Pöhland.[6])
   Bass Gast.[6])
   Flöten: Fugmann[7]) und Hinüber.[5])
   Hörner: Schröder der 1. u. 2.
2. Chor u. Fuge (Die Himmel erzählen pp) aus der Schöpfung von Haydn. [Unter Praetorius' Leitung.]
3. Variationen für Pianof. u. Clarinette v. M. v. Weber, gespielt von R. Schumann u. A. Piltzing.

---

[1]) Das treffliche Klavierspiel des Postmeisters v. Schlegel hat Schumann, der auch manchmal mit ihm allein musicierte, in lebhafter Erinnerung behalten. Seine in Heidelberg (Mai 1830) angefangene, in Leipzig (Juli 1832) ausgearbeitete „Etude c t s tique en doubles sons" hatte er mit einer Widmung an seinen ehemaligen Gönner ehen. Das wurde freilich nachträglich geändert, die Etüde 1834 in eine „Toccata" umgewandelt und Ludwig Schunke gewidmet. Die freundlichen Beziehungen zwischen Schlegel und Schumann blieben auch später bestehen. Schlegel erfreute Schumann in den Jahren 1837—1842 einigemal durch Briefe, denen er Kompositionen von sich oder kurze Berichte aus dem Zwickauer Musikleben für die Neue Zeitschrift beigelegt hatte.

[2]) Meissner, Schröder, Hoffmann und Hinüber waren vermutlich Militärmusiker.

[3]) Karl Friedr. Praetorius aus Zwickau. † als Advocat daselbst.

[4]) A. Piltzing war vermutlich Militär-Musikmeister.

[5]) Chr. Fr. Pöhland aus Zwickau, 1827 Abiturient, † als Pastor in Bielau.

[6]) Fr. Mor. Gast aus Altbelgern, 1823 bis 1830 auf dem Lyceum, später Advocat in Kirchberg.

[7]) Joh. Chr. Fugmann aus Sosa b. Zwickau, war 1822 aufs Lyceum gekommen.

Digitized by Google

4. Terzett v. Kreutzer, aus den Liedern des Frühlings für
   Sopr.: Solbrig.[1])
   Alt: Gast.
   Tenor: Pöhland.
5. Conzert für das Clavier mit Orchester v. Böhner.
6. Chor aus Preciosa von M. v. Weber. (Die Sommernacht.)
7. Variat. f. Pianof. u. Flöte v. Wilms (Hoffmann auf der Flöte.)
8. Terzett von Mühling für
   Sopr. 1 Solbrig.
   Sopr. 2 Meissner.[2])
   Alt Gast.
9. Sonate für Violine u. Pfte. von Dussek. Gespielt von R. Schumann (Clavier), Praetorius.
10. Ouvert. aus Domenico von Della Maria für's Orchester." [Die kritischen Bemerkungen über die Ausführung der Stücke sind hier weggelassen.]

Das zweite der Bändchen, „Allerley aus der Feder Roberts an der Mulde", enthält Gedichte aus dem Jahre 1825, denen hernach noch die aus 1826 bis 1828 hinzugefügt worden sind. Inhaltlich sind diese recht verschieden. Während z. B. einige im August 1826 entstandene, bekannten Melodieen untergelegte Burschen- und Kommerslieder von jugendlichem Frohsinn eingegeben sind, vermutet man in anderen, ernsten Dichtungen kaum denselben Verfasser. Überall aber offenbart sich ein merklicher Fortschritt in bezug auf Gedankengehalt, Formgewandtheit und schwungvolle Sprache. So wird, um nur ein Beispiel herauszuheben, schwerlich jemand den Verfasser der folgenden, in den ersten Wochen von 1827 niedergeschriebenen Verse für einen Sechzehnjährigen halten:

Kunst und Wissen

Kalt ist die Bahn und steil zur Wissenschaft; aber die Kunst streut
Göttliche Rosen uns schon auf der ermüdenden Bahn.

Homer

Vater Homeros, dich schuf die Natur zu ihrem Geliebten,
Und von der freundlichen Stirn zogst du den Schleier der Lust.
Siehe! Da steht vor dem sterblichen Blick die enträthselte Schönheit,
Die der Natur du gabst, die die Natur dir verlieh.

Mit folgendem, am 27. August 1826 entstandenen Gedicht: „Die Dichtkunst und die Tonkunst" schloss Schumann seine am 12. September gehaltene Schulrede:

Ja! wahrlich schön ist's, mit den Banden der Camönen
Zu ketten das empfindungslose Wort,

[1]) Gust. Herm. Solbrig aus Mülsen b. Zwickau. † als Justizamtmann in Lössnitz.

[2]) Karl Friedr. Meissner aus Zwickau, von 1822 bis 1829 Schüler des Lyceums. Lebte als Candidat in Glauchau, von wo er 1839—1842 mit seinem Schul- und Universitätsfreunde Schumann brieflichen Verkehr unterhielt, auch ab und an Notizen für die Neue Zeitschrift einsandte. Er starb 1884 als Institutsdirector in Bad Elster.

Der Dichter trägt den Menschen zu dem höchsten Schönen,
Kühn schwingt er sich durch alle Zonen fort,
Den Himmlischen kann nur der Himmel krönen,
Den Göttern ist die Erde ja kein Ort:
Nichts hat die Welt, den Dichter zu belohnen,
Der Himmel giebt ihm seine schönsten Kronen.

Doch schöner ist's, wenn das Geläut' der Saite
Verherrlichend des Dichters Lied erhebt,
Wenn zart des Verses rhythmisches Gebäude
Des Taktes Zephyrwoge überschwebt,
Ton kämpft mit Ton, Wort ringt mit Wort im Streite,
Der Ton empfindet und die Sylbe lebt:
Bis endlich in der Harmonien zarten Massen
Sich beide Künste treu und liebevoll umfassen.

Das Bändchen enthält auch einen von Schumann vorgetragenen Prolog zur Abendunterhaltung der Lyceisten am 13. Oktober 1826. Da diese sehr beliebten, gegen Eintrittsgeld zu besuchenden musikalisch-deklamatorischen Abendunterhaltungen von der Schule eingerichtet wurden, so unterstand auch Schumanns Prolog der vorherigen Zensur des Rektors. Zwei Lieder des Bändchens sind mit der Vorbemerkung versehen: „Ged. u. comp. am 20sten Febr. 27" und: „Ged. u. comp. am 28sten Febr. 27", — ein Beweis, wie rasch Schumann produzierte.

Die Vorbilder des jugendlichen Dichters sind meistens unschwer erkennbar. Darüber täuschte sich am wenigsten Schumann selbst, als er bei späterem Durchblättern dieser Gedichte an den Rand schrieb: „Kosegartenisch", oder „Stolbergisch", „Sonnenbergisch", „Herderisch", „Schulze", „Schillerisch" (zehnmal).

Wie das zweite Heft einen Fortschritt gegenüber dem ersten aufweist, so ist das in erhöhtem Masse mit dem dritten der Fall, das die deutschen Aufsätze Schumanns aus seiner Primanerzeit, also aus seinem 17. und 18. Lebensjahre, enthält. Ursprünglich in losen Quartblättern eingereicht, sind sie hernach in einen starken Pappband vereinigt worden, wobei der Buchbinder die mit roter (inzwischen abgeblasster) Tinte geschriebenen Korrekturen teilweise beschädigt hat.

Es folge hier zunächst ein Verzeichnis der Aufsätze nach Schumanns Handschrift, alsdann eine Auswahl von diesen selbst.

Deutsche Aufsätze und poetische Versuche

Schuljahr 1826

I. Betrachtung von einer schönen Gegend um Zwickau.
II. Wie kann man aus den Spielen, die jemand liebt, auf seinen Charakter schliessen?
III. Phrixus und Helle. [Gedicht.]

Digitized by Google

IV. Über die Zufälligkeit und Nichtigkeit des Nachruhms.
V. Welches sind die Gründe, warum selbst grosse Verdienste das Andenken an ein früher begangenes Verbrechen nicht auslöschen?
VI. Resignation der Ariadne auf Naxos. [Gedicht.]
VII. Über die innige Verwandtschaft der Poesie und der Tonkunst. Rede.
VIII. Goethes Paradoxon: Es darf sich Einer nur für frey erklären, so fühlt er sich den Augenblick als bedingt; wagt er es aber, sich für bedingt zu halten, so fühlt er sich frey.
IX. Collins Spruch: Jede Gefahr kennt nur einen königlichen Gebieter an: es ist der Muth.
X. Bilder der Natur. [Gedicht.]
XI. Empfindungen bey der Rückkehr eines siegenden Heeres.
XII. Der Kleinstädter in der Residenz.
XIII. Abendwehmuth. [Gedicht.]
XIV. Über die Kunst zu entbehren.
XV. Warum konnte bey den Römern die Tragödie nicht gedeihen? 1. Theil.

Schuljahr 1827

I. Einfluss der Einsamkeit auf die Bildung des Geistes und die Veredlung des Herzens.
II. u. IV. Warum sind die roheren Zeitalter die eigentlichen Zeiten der Poesie? [1. u. 2. Theil.]
III. Die Gespielen des Jünglings. [Gedicht.]
V. Die Stätte, die ein guter Mensch betrat,
Ist eingeweiht; nach hundert Jahren klingt
Sein Wort und seine That dem Enkel wieder.
Goethe's Tasso.
VI. Das Leben des Dichters. Rede.
VII. Der Sturz des Hypogryphen. [Gedicht.] Philomele. [Desgl.]
VIII. Polyrhythmen.
IX. Leiden sind wie Gewitterwolken, in der Ferne sehen sie schwarz, in der Nähe kaum grau. Jean Paul.
X. Warum erbittert uns Tadel in Sachen des Geschmacks mehr, als in andern Dingen?
XI. Tasso. [Gedicht.]

Über die Zufälligkeit und Nichtigkeit des Nachruhms

[Die Einleitung ist hier weggelassen]

— — — Es giebt zwei verschiedene Arten von Nachruhm: die eine ist der Glaube einzelner Individuen, der ihnen im Bewusstsein ihrer Thaten, ihrer Handlungen sagt, dass er einstens noch Ruhm, Nachruhm haben werde: und diese würde man besser die Vorstellung, Gedanke, Glauben eines einzelnen Individuums an Nachruhm nennen; die andre Art aber ist der Ruhm, den die Nachwelt in der Anerkennung der Thaten und Handlungen einzelnen Individuen ertheilt hat, den letztere folglich selbst nicht geniessen können. Ersterer also besteht in der Vorstellung allein, letzterer in der ungeniessbaren Wirklichkeit. Beide nun, von welcher Seite man sie auch betrachtet, sind meistens nichtig und zufällig, und vom ersteren, oder von dem, der in der Vorstellung allein besteht, glaube ich es mit diesen Gründen behaupten zu können:

Digitized by Google

I. weil er einzig und allein in der Vorstellung besteht.

Beym Nachruhm kommt Alles auf die Ansichten und Vorstellungsweisen der Menschen an: ob diese eine Handlung, eine ausgezeichnete That des Nachruhms wert halten, ob es mit dem Kreise ihrer Ideen sich vereinbart, das Andenken an dieses oder jenes grosse Werk auf die Nachwelt fortzupflanzen. Die Vorstellungsweise der Menschen ist gleichsam der grösste Gerichtshof, vor dem das Urtheil über die Grösse und Kleinheit der Thaten, ob sie des Nachruhms werth sind oder nicht, ausgesprochen wird. Auf immer ist alle Hoffnung des Nachruhms dahin, wenn man die Neigung dieses ausserordentlichen Richters nicht gewinnen kann, und ein ewiges Dunkel verbreitet sein Missfallen oft über die lichtvollsten Erscheinungen im Kreise menschlicher Thaten. Betrachtet man nun die Beschaffenheit der menschlichen Vorstellung, wie sie oft so verkehrt, oft so mangelhaft, nicht in zwey Individuen ganz dieselbe ist, wie sie tausend Veränderungen, tausend Abwegen und Verirrungen ausgesetzt ist, so kann es nicht fehlen, dass der Nachruhm, der in den Sinnen einzelner Individuen vorgestellte Nachruhm nichtig sein muss. Und wenn man das ganze Feld der Geschichte sorgsamen Blickes durchwandert: wenn man vorzüglich die Art und Weise betrachtet, nach welcher Nachruhm und Vergessenheit, oft gänzliche Vergessenheit ausgetheilt wurde, so erhält der Satz seine vollste Bestätigung. Es hat vielleicht keine grosse Handlung gegeben, die nicht auch von vielen als klein, ja als schlecht und des Nachruhms unwerth genannt wurde, jenachdem die Ansichten und Meinungen der Menschen beschaffen waren. Die grössten Männer der Vorzeit und der Gegenwart, ob sie nun auf dem Felde des Krieges ihre Thaten verrichteten oder in den Künsten des Friedens sich auszeichneten, waren dem Schicksale unterworfen, keines Nachruhms gewürdigt zu werden, weil sie nicht glücklich genug waren, mit dem Gewinnen der Schlachten, mit dem Vollenden grosser Werke in der Zeit des Friedens auch den Beifall der menschlichen Vorstellungsweise zu gewinnen, es dahin zu bringen, der menschlichen Vorstellung ihre Irrthümer, ihre Veränderlichkeit, ihre Schwäche zu nehmen. Der in den Sinnen einzelner Individuen vorgestellte Nachruhm also ist nichtig, weil er allein in der Vorstellung besteht, die nichts festes, nichts bleibendes in sich enthält:

II. aber, weil weniger guten Handlungen öfters Nachruhm, andern weit bessern hingegen geringer zu Theil wird.

Wie viel schöne und grosse Handlungen der Vorwelt mögen auf uns nicht gekommen sein, indem wir anderen, weit geringeren den Lorbeer aufsetzten. Die Geschichte zeigt uns die mannigfachsten Beyspiele: in ihr stehen aufgezeichnet Könige, die mit Feuer und Schwerdt Länder verwüsteten, Menschen hinmordeten und, sind sie anders auch tapfer und kühn gewesen, ihr Leben in Schlachten gelebt haben, indess von anderen Fürsten, die ihren Staat friedlich regirten, deren höchster Wunsch war, ihr Land auszubilden, nicht einmal für gut erachtet worden ist, ihre blossen Namen der Nachwelt zu überliefern: Themistocles steht glänzend da, als Sieger von Salamis, während der unterdrückte, gerechtere Aristides, der, auf die Rathschläge jenes aus seinem Vaterlande verbannt, noch die Götter um Glück für die Athenienser anfleht, ihm kaum an die Seite gestellt wird; Columbus muss sein Leben im Kerker enden, indess man seine entdeckten Länder nach dem Namen eines Abenteurers „Amerika" nennt: — aufgezeichnet sind in der Geschichte Dichter, die kaum der Erwähnung werth sind, während andere, die jenen Vorbilder und Ideale waren, in dem Dunkel der Unbekanntheit und Vergessenheit verborgen liegen. — Hierzu ist auch noch zu fügen: dass manche gar keinen Nachruhm erhalten haben, die ihn wohl verdient hätten; so kennen gewiss wenige nur die zwey Geführten jenes Horatius

Digitized by Google

Cocles, den Sp. Curtius und Dec. Herennius, welchen letzteren, obgleich sie eben den Heldenmuth bewiesen hatten, die Laune der Menschen doch nicht den Preis ertheilte, den sie dem Cocles gegeben hat: und von jenen dreyhundert Spartanern, die mit Leonidas bey den Thermopylen fielen, kennt man von diesen einen noch, als ihren Anführer? Wohl hätten sie ebenso gut, wie jener, den Nachruhm der ganzen Welt verdient.

III. aber auch deswegen, weil er öfters von äusseren Umständen abhängt.

Nehmen wir hier nur das Schicksal Alexanders des Grossen. Weltbekannt und weltberühmt ist zwar sein Name: Jahrtausende haben sein Andenken nicht auslöschen können. Aber wie viele giebt es auch, die ihn dieses hohen Ruhmes nicht werth achten, welche harten Urtheile ergehen von Vielen über seine Handlungen. Ein äusserer Umstand war die Ursache, dass in seiner Zeit kein Mann lebte, der mit dem Geschenk der Musen seine Thaten auch geschmückt hätte. Er, der die göttlichen Gesänge Homers in goldenem Kasten mit sich herumtrug, er der Held hatte keinen Homer, seine unsterblichen Thaten zu besingen. Wie ganz anders ist es dagegen mit den Helden, die Homer in seinen Gedichten feyert: Unsterblicher Ruhm wird allen zu Theil, das Kleinste selbst und Unbedeutendste wird als herrlich gepriesen. Ungetheilt stimmt die Welt ein in die Ruhmwürdigkeit der Helden des Homer, oft nicht ihrer Thaten wegen, nein — zu Ehren des herrlichen Liedes, das sie zum Himmel erhebt und den unsterblichen Göttern gleichmacht. Wer weiss, ob je, wenn kein Homer gelebt, die Helden des Troerkrieges so erhaben uns dargestellt worden wären, als es nun der Fall ist, da Homer seine göttliche Leyer zu ihrem Lobe gerührt. Ja! die Überzeugung der Ruhmwürdigkeit der Helden des Homer geht so weit, dass selbst die wahrheitsvollen Forschungen der ersten Geschichtschreiber, dass ihre einsichtsvollen Aussprüche, die Dürftigkeit des ganzen Unternehmens gegen Troja darstellend, dass dies alles ihr auch nicht das Geringste entzieht. Obgleich zwar wahrhaft schöne und grosse Thaten nie völlig untergehen können, so liegt es doch in der Macht äusserer Umstände, dass sie von der Nachwelt gefeyert werden, dass sie einen Ehrenplatz in dem Tempel des Nachruhms finden. Viel aber auch kommt auf den Standpunkt an, den einer hat, ob er vielleicht auf goldenem Throne sitze oder in der Hütte des Bettlers wohne, ob er Herren gebiethe oder selbst dem Gebote eines Führers gehorche. Jene stehen auf einem Berge, der bis in die Wolken reicht und alle Welt sieht ihre Handlungen, alle Welt stimmt ein in das Lob derselben: diese sind im dunklen Thale der Niedrigkeit verborgen, selten nur schweift ein Blick an ihnen vorüber, niemand achtet auf ihre Thaten, und nur Zufall ist es, seltener Zufall, wenn aus dieser Klasse Einem Nachruhm zu Theil wird. So ist endlich die Wahrheit, dass der in den Sinnen einzelner Individuen vorgestellte Nachruhm nichtig und zufällig sey, auch dadurch bestätigt, dass er öfters von äussern Umständen abhängt.

Die Folgen nun, die hieraus springen, sind, dass wir unsern Nachruhm niemals auf solche Dinge zu begründen suchen, die vergänglich sind und nicht fortdauern können: streben wir aber, ihn in solchen Sachen, ihn in solchen Werken zu erlangen, die das Interesse aller Menschen auf sich ziehen, der ganzen Menschheit nützen und sie zieren, wahrlich dann wird er nicht untergehen. Das Andenken an solche Männer, wie sie Teutschland in Luther, Melanchthon, Reinhard, Schiller, Göthe, Wieland, Klopstock, Leibniz, Euler, Kant, Friedrich dem Grossen, Mozart, wie sie Frankreich in Fenelon, Voltaire, Racine, Corneille, Molière, Rousseau, Bayard, Türenne, Napoleon, Saussure, Lavoisier, Colbert, Sully, wie sie Italien in Raphael, Correggio, Ariosto,

Digitized by Google

Petrarca, Tasso, Dante, wie sie England in Shakespeare, Chaucer, Byron, Scott, Pitt, Castlereagh, Franklin, Drake, Newton, wie sie Spanien in Cervantes, Portugal in Camoëns, Schweiz in Tell, wie mit einem Worte jedes Land unzählige Heroën der Menschheit in neuerer Zeit besass und noch besitzt — das Andenken an solche Männer, frage ich, das könnte verwischt werden? —

[Censur des Rectors: „Ist fleissig u. umsichtig behandelt"]

Das Leben des Dichters

Rede

Matter und matter welken die Rosen im Westen dahin — die Fluren schlummern ihren Blumenschlaf — wie zürnende Titanenhäupter steigen die Schatten der Berge aus dem verhüllten Horizonte, und ernst wandeln die Sterne herauf an dem blauen Aether, und die Frühlingswolke zieht über das erhabene Blau und wiegt die schlummernde Welt in Träume — nur die Nachtphaläne hängt an den Rosenknospen, und die Nachtigallen schlagen in den Bäumen schwellende Accorde, sanft wie die sterbenden Hauche der Aeolsharfe ... Aber klar und heiter schwelgt das Auge des Dichters in der Sternennacht der Natur und blickt zu den Sternen hinauf und blickt zu den Blumen herunter, und die Züge verklären sich, und das Auge lächelt, und es lebt in ihm der grosse Gedanke: Gott und Natur, und der Gedanke wird Gebet und das Gefühl Sprache:

„Wandeln möcht' ich mit euch, ihr Sterne, die ihr oben im ewigen Laufe geht, ziehen möcht' ich mit dir, o Frühlingswolke, die du über dem Schlummer der Welt daherziehst: aber mein Auge hängt an den Blumen der Natur und trinkt Wonne aus ihrem Blüthenkelch. Wandelt und zieht nur fort — wandelt' ich mit euch, ohne Duft und Blüthen gingen mir diese Blumen vorüber, zög' ich mit dir, mein Auge sähe hier die Natur nicht mit ihren Rosen und Frühlingen: auch mein Leben ist schön und ewig."

So spricht er, und die Hände falten sich zum Gebete, und er dankt der Gottheit, dass er ein Mensch ist. Aber dunkler wird's und schweigender um ihn: die Phaläne faltet die Flügel zusammen, und die Nachtigall verstummt. Selig und entzückt legt sich der Dichter in den Blumenozean, und die Rosen duften über ihm, und die Natur hüllt den schlummernden Liebling in ihre Blüthen.

So lebt der Dichter ein glückliches Leben: dunkel und blöde wird sein Auge im Geräusche des Tages, aber klar und heiter wacht es auf in der Einsamkeit der Natur. Das Leben des Dichters scheint noch das letzte Überbleibsel aus jenen glücklichen, arcadischen Zeiten zu seyn, wo das Kindheitsalter der Menschheit noch an dem Gängelbande der Natur ging. Der trete von den Blumenhöhen des Parnasses herab, den diese Mutter nicht in die schaffende Welt einführte; er trete von seinen Höhen ab, welcher nicht durch diesen Vorhof in den Tempel der Poesie eindrang. Die Poesie ist die Sonnenblume, die allein an dem Sonnenstrahle der Natur hängt und verwelkt, wenn dieser Strahl verlöscht. Nicht im betäubenden Lärme der Welt, nicht im tobenden Gewühle des regellosen Alltagslebens kann die Blume der Poesie sich schön und frey entfalten: still im Verborgenen keimt und duftet sie. So lebt der Dichter das Leben mit der Natur.

Wer je das heilige Leben gefühlt hat, das aus der Natur niederfliesst in die Brust des Sterblichen, wer je die frommen Muttertöne hörte, die wie Balsamstropfen

Digitized by Google

auf die Seele des Menschen fallen — er ruft mit mir aus: es schlägt ein grosses Herz im Busen der Natur. Um wie viel mehr muss der Dichter in ihr empfinden, den sie von seinem ersten Erwachen, wie eine zweite Mutter, anlächelte, die mit ihm aufwuchs und seine flammenden Gefühle mit ihm theilte? Die Lieder des Dichters sind nur das Echo der Blumensprache der Natur: sie ist die Harmonika, deren Tasten, benetzt von dem Thau der Gefühle, Töne und Lieder in die verlangende Brust strömte.

Muss der Dichter nicht, wenn er durch ihre Blumen fliegt, sein Leben ein glückliches nennen? muss er nicht, wenn am heiteren Abend die Sonne hinter die Berge sinkt, und, wie ein heiliger Schauer der Gottheit, die Abendsterne heraufziehen, begeistert und entzückt hinstürzen in ihre Blumen, und der Natur und der Gottheit danken, dass sie ein höheres Leben in ihn senkten? Und ist nicht das ganze Leben des Dichters ein glücklicheres, ein reineres, ein geistigeres, ein höheres? So lebt denn der Dichter in dem Schoosse der Natur ein glückliches Leben: aber er lebt auch in ihr jenes reinere.

Auf der Blumenleiter der Natur nähert sich die Seele des Dichters immer leiser und leiser dem Bilde der Gottheit. Aus ihrem Auge lächelt ihn das grosse Vaterauge an, auf dessen Winke einst die Sonnenmassen zusammenrollten und Weltenbälle aus dem Nichts sprangen: in ihrem Tempel, der, ein feyerlicher Zeuge der Gottheit, dasteht, fühlt er zuerst den schaffenden Urgeist, der im Stundenleben der Ephemere, wie in der Seele des Menschen wirkt und lebt: in ihrem Blühen und Welken ahnet sein Geist den grossen Gedanken der Schöpfung, mag sie blühend, wie ein erwachender Säugling, im Blumengewande des jungen Lenzes oder wie ein betender Silbergreis im Sterbekleide des Winters vor ihm liegen. Steht denn der Dichter so da, wie in jener Sternennacht, oder steht er da im Brausen des Gewitters, wo die Kräfte der Natur sich feindlich bekämpfen, müssen da nicht in der Seele des Dichters die erhabensten Gedanken über das Erhabenste erwachen? da nicht in ihm der Gedanke an die Unendlichkeit, nicht in ihm der Gedanke erwachen an jene Minute, die zu fassen die irdische Brust bebt, die auszusprechen die sterbliche Lippe schaudert — jene Minute, wo die Gottheit den ersten Gedanken zur Schöpfung fasste, wo noch chaotische Finsterniss über das Erschaffene lag, jene Minute, wo Sonnen in dem dunklen Aether zu wandeln anfingen, Welten, unzählige Welten zusammenzurollen und flammende Gestirne zusammenzuströmen begannen? Und welche Seele ahnet diese Gedanken reiner und heiliger, als die des Dichters? Welcher Busen fühlt inniger und wärmer die Unendlichkeit des Höchsten? Wer fasst aber auch den Sinn unsrer schönen Sterblichkeit schöner und tiefer, als er? ... Das Herz des Dichters ist die heilige Opferflamme, die die Natur und die Gottheit schürten: aber sie glüht der Natur und der Gottheit und beseeligt die Brust des Menschen.

So verbindet sich in der Seele des Dichters das glücklichste mit dem reinsten Leben: aber mit diesem verbindet er auch das höchste Leben. Der Dichter lebt in der idealischen Welt und arbeitet für die wirkliche.

Heiter, wie der flatternde Schmetterling, fliegt der Knabe durch die Gefilde: alles um ihn athmet Freundschaft und Liebe; lächelnd erwacht er am Morgen, wenn die Sonne steigt, lächelnd schlummert er am Abend ein, wenn die Sonne sinkt: aber siehe! schon windet sich mit leisem Flügelschlage der Genius der Dichtkunst aus der Hülle hervor — und das erste Bewusstseyn wird wach. Was sonst in seelenlosen, schleierhaften Umrissen vor den kindlichen Augen lag, wird jetzt ein tieferes Sinnbild des Lebens: wo er sonst nur todte Farben und stumme Formen schaute, fühlt er jetzt alles inniger mit seinem Gefühle, mit seiner Seele verwebt — und das Gefühl wird Sprache und die Seele wird Gedicht. — Aber wie steht jetzt die Welt vor ihm da,

Digitized by Google

wie steht sie da mit ihrer kalten Convenienz, mit ihren kleinlichen Ränken, mit ihren niedrigen Kabalen. Da sieht er keinen von seinen ersehnten Träumen erfüllt: da erblickt er nichts Höheres, nicht Geistigeres: da sieht er, wie sie im Schlamme des niederen Lebens herumwühlt: aber ob sie tiefer und tiefer am Boden krieche, erhaben über sie schwingt er sich von ihr hinweg:

Zur Sonne muss der Adler dringen,
Und an dem Boden kriecht die Schlange nur,

und ferne von dem Lärme der zankenden Welt baut er sich in froher Einsamkeit seine idealische Schöpfung und schmückt sie mit allen Blumen der Phantasie. Alle Heroën einer seligen, hingeschiedenen Vorwelt stehen bewundert, vergöttert vor ihm: die erste Ahnung vom eigenen Ideal blitzt in ihm auf — das Drama des Lebens selbst nimmt er in sein Gemälde auf, dass das Ideal nur noch schöner und herrlicher strahle, und entzückt wie ein glühender Prometheus, da er den todten Thon beseelte, steht er vor dem (eignen) Götterbilde des selbst geschaffenen Ideals. Auf den Flügeln der Begeisterung schwingt er sich durch die Räume und schaut wie ein zürnender Göttersohn in das Treiben der Menschen in dem Lärm der Welt, und es lächelt sein Auge bey dem Gedanken: dass sein Leben ein glücklicheres, reineres und höheres sey.

So lebt denn der Dichter in der idealischen Welt, aber er wirkt und arbeitet auch für die wirkliche. — Der schönste Schmuck eines Volkes sind seine Gesänge: wie ewige Sonnen strahlen sie über das Leben hin und strömen das geistige Rosenlicht über die Trümmer des untergegangenen Staates: dess ist uns das grosse Hellas Zeuge: seine Staaten gingen unter — die Lieder starben nicht: seine Völker gingen unter — und die Lieder starben nicht. Die Poësie ist der helle Krystall, in dem sich das geistige Leben der Geschlechter rein und klar abspiegelt, das glänzende Prisma, das alle Farben in einem schöneren, reineren Lichte vergeistigt wiedergiebt. Zürnen wir nicht, wenn vielleicht dem Dichter die Mitwelt, für die er wirkte und arbeitete, nicht den Dank zollte, aber ihm die Nachwelt vergötternd darbringt: zürnen wir nicht, wenn jene ihm nicht mehr die Kränze auf sein Haupt setzt, die einst Sophocles von einem fühlenden Geschlechte empfing. Der Dichter bedarf keines Lohnes, kommt er auch öfters mit der Welt nicht so leicht aus, wie sie mit ihm. — Die Poësie ist ihr eigner Lohn, und darum ja ist das ganze Wesen des Dichters ein Erhöhtes, weil sie sich selbst am schönsten lohnt. Wer diesen Lohn nicht fühlt, der wag' es nicht, den lächelnden Musen die Hand zur Freundschaft anzubieten. Alle Wesen der Natur scheinen ihren Fluch zu tragen, im Lächeln ihrer Geburt, wie im letzten Seufzer ihres scheinbaren Todes: nur die Poësie gebährt ihre Kinder ohne Wehen; sie gebährt in Entzückungen: ja! Entzückungen sind ihre Wehen ...

Nein, wie der Frühlingsthau des Himmels ist aber auch die Thräne des Dichters: elegische Wehmuth ruht auf seiner bethränten Wimper, und die Thräne und die Wehmuth löst sich lieblich in dem Mollaccorde seiner Lieder auf, und die Camöne küsst mit ihren Worten, mit ihren Tönen ihm von den Wangen die Zähren hinweg, und wie ein kühler Frühlingsregen auf die dürstenden Fluren fallen die Küsse und die Worte und die Töne auf die matterschlagenden Pulse seines Lebens. Siehe! da steigt still und heiter, wie die hingewelkte Rose aus dem Horizonte der untergesunkenen Sonne, die Blume der Erinnerung aus dem Grabe der Sorgenzeit auf, und ihr Flötenecho hallt noch einmal mit seinen Silbertönen, mit seinen Silberaccorden in die Nacht seiner weinenden Seele wieder. Fühlend und lächelnd, wie ein Engel

des Himmels, steht die Camöne vor einer seligen Vergangenheit, vor einer trüben Gegenwart und vor einer nächtlichen Zukunft: aber der Dichter stürzt in ihre Arme, und die Vergangenheit und die Erinnerung keimt blühend wieder und die Gegenwart lächelt und die Zukunft wird heiter. So giesst die Muse ewig in die Wunden ihres Lieblings ihren lindernden Balsam und steht beschützend, wie ein Engel mit dem Flammenschwerdte, vor dem Paradiese des jungen Göttersohnes. Sie ist sein Trost, wenn trüb und finster die Thränen des Lebens durch seine flammenden Pulse schleichen; sie richtet das erstorbene Leben empor, wenn seine Sonne immer matter und matter glüht, wenn die Sterne des Lebens erblassen und verlöschen und es dunkel wird um die Gegenwart und um die Zukunft.

Denn düster und ernst steht hinter der trügerischen Larve des Glücks das verhüllte Schicksal — und die Maske fällt und die Gebilde enthüllen sich und die Lose liegen. Da steht der Mensch schwankend vor der kalten Wirklichkeit, vor seinen unerfüllten Träumen. Aber, ob alle Seufzer, die sich aus dem Schoosse des Schicksals loswinden, ob alle Thränen in sein Leben niedersinken: ob da, wenn die menschliche Seele zitternd vor dem Winke des Schicksals steht, ob da, wenn es hereinbricht mit seinen Schmerzen und seinen Seufzern, da wenn das irre Fahrzeug gescheitert und zerborsten auf den Wogen des Lebens hierhin und dahin geschleudert wird — ob da auch Alles stürzte, Alles in den Stürmen unterginge — — das Auge des Dichters weint Thränen des Schmerzes, aber seine Seele zürnt nicht. Sie, die freundlich die rinnende Thräne auf der Wimper trocknet, die, wenn das Leben weint und das Schicksal zürnt, lächelnd hinter den Seufzer des Menschen tritt und in ihre Blüthen und Blumen die Seufzer und die Thränen einhüllt, sie, die dem Sterblichen, daherfliegend auf Rosenbaldachinen von blühenden Frühlingen, ihren Himmel von Blumen aufschliesst, soll ich sie nennen? — die Natur, die hohe Trösterin der Menschheit, nimmt liebend den Sohn in ihre Mutterarme auf und söhnt ihn aus mit den Menschen, mit der Welt und mit dem Schicksal.

Der Dichter steht höher als sein Ort: er schaut sehnsuchtsvoll nach der fernen Leuchte der Sterne und schlägt die Flügel seiner Seele auf; und wenn die siebenzig Minuten, die wir Jahre nennen, ausgeschlagen haben: so erhebt er sich und entzündet sich steigend, wie ein Phönix, und die Asche seines Gefieders fällt zurück, und die enthüllte Seele kommt allein, ohne Erde und rein wie ein Ton in der Höhe an. Hier aber sieht er mitten im verdunkelten Leben die Gebürge der künftigen Welt im Morgenrothe einer Sonne stehen, die hinieden nicht aufgeht. So erblickt der Einwohner am Nordpole in der langen Nacht, wo keine Sonne mehr aufsteigt, um Mitternacht ein vergüldendes Morgenroth an den höchsten Bergen, und er denkt an seinen langen Sommer, wo sie niemals untergeht.

(geh. am 12. September 27)

Polyrhythmen

Der sterbende Schwan

Siehe — ermattet liegt er am Ufer und ahnet den kommenden Tod: aber er schlägt seine Flügel empor, und Töne senken, wie Seufzer von Jenseits, sich hernieder — und ernst und erhaben singt er — und stirbt.

Ach! — wenn wir den Tod ahnen, so schlagen auch wir die Flügel unserer Seele auf — die Lieder zittern von Thränen nach Oben — aber die Seele vergeht unter den Tönen.

Digitized by G

Die Harmonika [d. i. Glasharmonika]

Süsse Töne, himmlische Klänge aus den Gräbern einer entschlafenen Seligkeit, saget, o sagt mir, warum wein' ich, wenn ich euch höre? — Die Töne antworteten: wir sind Vorboten einer Welt, nach der du dich sehnst, der du entgegenweinst, die du hier nimmer findest — — wir kommen von Jenseits.

Der schlummernde Säugling

Lächle, schlafender Engel, lächle in deinen süssen Träumen fort — aber ach! schon wachst du auf und — weinst: o drücke die Augen wieder zu, träume wieder und lächle in deinen Träumen.

Wie du, so lächeln auch wir in den Träumen nur — aber wir wachen auf und — weinen, wie du. [Zensur des Rektors: „Gut"]

Dass diese Aufsätze Schumanns ausserordentliche Fähigkeiten und Fertigkeiten, sein innerstes Denken und Empfinden, kurz: seine erstaunliche Frühreife im hellsten Lichte zeigen, bedarf wohl keiner Darlegung. Ich beschränke mich daher auf einige Nachweisungen über das persönliche Verhältnis des Rektors zu seinem ihm so sympathischen Schüler.

Schumanns deutsche Arbeiten behandeln öfter selbstgewählte Themen und enthalten auffallend wenig Korrekturen. Man gewinnt überall den Eindruck, dass der Rektor die Bedeutung seines so vorzüglich vorbereiteten, lerneifrigen Schülers bald erkannte und anregend und begeisternd auf die Weiterentwicklung seiner Bildung einzuwirken verstand. Die Art, wie er dabei auf die individuelle Geistesrichtung Schumanns einging, wie er seine dichterischen Anlagen, sein sprachliches Feingefühl herauszubilden suchte, ihn auf Fehler der Darstellung, des Stils, des Geschmackes aufmerksam machte, ist unzweifelhaft von grossem Nutzen für Schumann gewesen.

Das dichterische Talent Schumanns war auch schon (1825) dem Ordinarius der Sekunda, Lindemann, beachtenswert erschienen, was aus seiner Recension eines Gedichtes „An meinen Freund, einen jungen Dichter, der nach Griechenland ziehen will", das Schumann vermutlich als deutsche Arbeit eingereicht hatte, hervorgeht:

„Auch Sie hat das Feuer zu oft fortgerissen, jedoch giebt dieses Gedicht einen Beweis von poetischem Talente u. von d. Streben, diese edle Naturgabe auszubilden."[1])

Auch die Musik hat ohne Zweifel dem Rektor und seinem Schüler mancherlei Berührungspunkte dargeboten. Dass Hertel Interesse für Musik hatte, geht schon daraus hervor, dass er als Jenenser Student dem Chorverein des Ästhetikers F. Hand angehörte. Schumann gab sich nach dem

[1]) Heinr. Lindemann, geb. 1800 zu Jöhstadt, war von 1823 bis 1835 Konrektor in Zwickau, dann in Annaberg und in Plauen. Infolge seiner Beteiligung am Dresdener Maiaufstande von 1849 wurde er seines Amtes entsetzt. Er hat einige Grammatikalia herausgegeben.

Digitized by Google

Eintritt in die Prima mit erhöhtem Eifer musikalischen Studien hin; in dem autobiographischen Abriss erwähnt er „musikalische [d. h. kompositorische] Versuche“ und „öffentliches Auftreten als Klavierspieler“. Auch hebt er die Namen des alten Carus und v. Schlegels besonders heraus, in deren Häusern er Gelegenheit fand, auch fremde Künstler zu hören. Ferner nennt er eine Frau Obristin v. Lindenau, mit der er zusammen musizierte.

In den Korrekturen der Aufsätze verleugnet sich nicht das Wohlwollen des Rektors für seinen Lieblingsschüler. Der Lehrer tritt hier bisweilen ganz zurück, es ist, als spräche er nicht zu einem Schüler, sondern zu seinesgleichen. In dem gedankenreichen Aufsatz über den „Einfluss der Einsamkeit auf die Bildung des Geistes“ fand der Rektor keine einzige Verbesserung nötig, gab aber durch die Zensur zu erkennen, wie sehr er an Schumanns Entwicklung teilnahm, denn er schrieb darunter: „Auch einen fe s t e n L e b e n s p l a n entwirft man am besten in der Einsamkeit. Wissen Sie, worauf ich hiermit hindeuten will?“ In seinem Wohlwollen war er sogar allzu nachsichtig gegen die kleine, oft kaum zu entziffernde Handschrift seines Schülers, dem das unheimlich schnelle Schreiben schon zur anderen Natur geworden war. Seinen Tadel kleidete er in sehr milde Form: „Manches kann ich durchaus nicht lesen“, und „Hieroglyphen“. Der Rektor hat augenscheinlich Äusserliches nicht tadeln wollen, wo er mit dem Innerlichen wohl zufrieden sein konnte.

In den letzten Wochen seiner Zwickauer Zeit trat Schumann dem Rektor dadurch noch näher, dass er ihm bei den Vorarbeiten zu einer neuen Ausgabe von Forcellini's „Totius latinitatis Lexicon“ behilflich sein konnte.

„Ich muss tüchtig mit corrigiren“, schrieb er am 17. März 1828 an Flechsig, „excerpiren, aufschlagen, die Grüterischen Inscriptionen durchlesen; die Arbeit ist interessant: man lernt viel daraus, und mancher Pfennig fliesst mehr in die Tasche. Ich bekomme einen Thaler von jedem Correcturbogen; übrigens arbeiten a l l e ausgezeichneten Philologen daran . . . Unser Rector schwitzt Tag und Nacht darüber und ist der Arbeit kaum gewachsen. Ich habe jetzt die ganze Bibliothek durchstöbern müssen und viele ungedruckte Collectaneen . . . gefunden.“

Anfang März 1828 wurde auf Anordnung des Konsistoriums eine Revision des Lyceums durch den Domherrn Prof. Dr. Tittmann[1]) vorgenommen.

„Er war“, berichtet Schumann an Flechsig, „äusserst höflich und zeichnete mich sehr aus; von dem Fackelaufzuge, der ihm gebracht wurde, und wo ich Chapeau d'honneur und Redner war, wirst Du gehört haben.“

[1]) Joh. Aug. Heinr. Tittmann, Prof. der Theologie in Leipzig, Prälat des Hochstifts Meissen, namhafter theolog. Schriftsteller (1773—1831).

Wenige Tage nachher fand die (öffentliche) Abgangsprüfung und der mit Ball verbundene „Valediktions-Aktus" (wie man's damals nannte) statt, bei welchem Anlasse Schumann sein Gedicht „Tasso" vortrug.[1])

Am 29. März traf Schumann in Leipzig ein, wohin der Rektor Hertel ihm Empfehlungsbriefe an den berühmten Philologen Gottfried Hermann und an Amadeus Wendt, Professor der Philosophie, mitgegeben hatte.

Auch fernerhin blieb der Rektor seinem ehemaligen Zögling freundlich zugetan. Als Schumann im Mai 1829 nach Heidelberg abreiste, gab er ihm Empfehlungsbriefe mit nach Frankfurt, Darmstadt und Karlsruhe.

Die vorstehenden Notizen über Schumanns Lehrer stützen sich namentlich auf Dr. Herzogs „Geschichte des Zwickauer Gymnasiums", auch auf mündliche Mitteilungen des Verfassers, den ich im Sommer 1882 in Zwickau aufsuchte. Es war mir besonders darum zu tun, von dem ehemaligen Mitschüler Schumanns etwas Zuverlässiges über dessen Schulzeit zu vernehmen. Meine Frage, ob Schumann sich nicht auch schon als Gymnasiast hervorgetan habe, wurde unbedingt bejaht; er wäre seinen meisten Schulkameraden „überlegen" gewesen, vorzüglich im deutschen Aufsatz und im Latein; ganz erstaunlich wäre seine Belesenheit gewesen. Dem Rektor Hertel, dessen Achtung und Zuneigung er sich bald erworben, habe Schumann doch wohl das meiste zu danken gehabt.

Auf meine Frage an Herzog, ob er Wasielewski's Schilderung von Schumanns Persönlichkeit und Charakter für zutreffend hielte, bekannte er, die Wasielewskische Biographie nicht gelesen zu haben. Was ich alsdann daraus zitierte: dass Schumann bis zu seinem 10. Lebensjahre „nur ein Schüler wie hundert andere" gewesen, — dass er während seiner Gymnasialzeit „alle solche Einflüsse von sich wies, die ihm eine mannigfaltige Berührung und Entwicklung hätten gewähren können", — dass er

[1]) Die anderen Abiturienten von 1828 waren: K. Fr. Praetorius; Hein. Ferd. Pöpel aus Hartmannsdorf, später Advokat in Kirchberg; G. H. Solbrig; O. Hermann Walter aus Langenchursdorf, gestorben als Prediger in Amerika, gehörte zu Schumanns nächsten Freunden; Joh. Im. Brückner aus Kirchberg, † als Cand. d. Theol.; Chr. Fr. Hayn aus Irfersgrün, später Pastor in Oederan b. Zwickau; Victor Weiske aus Erlbach, später Advokat in Schwarzenberg; Franz O. Stichart aus Werdau, später Pastor in Reinhardsgrimma; Ed. Ad. Klinkhardt aus Unter-Heinsdorf, später Dr. med. in Canada; Heinr. Rothe aus Fraureuth (Greiz), später Pastor in Grossspötzschau; Emil Conr. Eltz aus Schneeberg, später Bez.-Arzt in Mittweida; Emil Wilh. Herzog, geb. 1809 in Zwickau, Dr. med. daselbst, 1839 in den Stadtrat gewählt, legte 1865 seine ärztliche Praxis nieder und lebte nur historisch-archäologischen Studien. Verf. der Zwickauer Chronik (1839 u. 1845), der Geschichte des Zwickauer Gymnasiums (1869) usw., † 1883.

Digitized by Google

als verhätscheltes Muttersöhnchen aufgewachsen, was denn „auch die in seinem späteren Leben hervorgetretene Reizbarkeit und Empfindlichkeit, ja, den Mangel aller Nachgiebigkeit beim Begegnen widerstrebender und seinem Willen sich nicht fügender Elemente erzeugt" habe — das hörte der alte Herr lächelnd und kopfschüttelnd an und bezeichnete es als „unhaltbare Behauptungen". Auch von „Eitelkeit", die der genannte Biograph wiederholt hervorhebt, hielt er Schumann vollkommen frei.

Dr. Herzog zeigte mir ein Stammbuchblatt vom 30. Januar 1823, das Schumann ihm als Tertianer, eben $12^1/_2$ Jahr alt, geschrieben hatte:

„Solem e mundo tollere videntur, qui amicitiam e vita tollunt, qua a Diis immortalibus nihil amabilius nihil jucundius. Cic. Laelius."

Auch ein Bildnis von Schumanns Vater sah ich und wurde darüber belehrt, dass Robert nicht von diesem, sondern von der Mutter die Gesichtszüge geerbt habe. Ebenso wurde mir mitgeteilt, dass August Schumann seinem jüngsten Sohne, der am Tage des heil. Medardus (8. Juni) geboren war, ursprünglich den Namen Medardus hatte beilegen wollen.

Digitized by Google

ROBERT SCHUMANN ALS MUSIKSCHRIFTSTELLER

von G. Noren-Herzberg-Bonn

„Die Gegenwart wird durch ihre Parteien charakterisiert. Wie die politische kann man die musikalische in Liberale, Mittelmänner und Reaktionäre, oder in Romantiker, Moderne und Klassiker teilen. Auf der Rechten sitzen die Alten, die Contrapunktler, die Antichromatiker, auf der Linken die Jünglinge, die phrygischen Mützen, die Formenverächter, die Genialitätsfrechen, unter denen die Beethovener als Classe hervorstechen. Im Juste-Milieu schwankt Jung wie Alt vermischt, in ihm sind die meisten Erzeugnisse des Tages begriffen . . ."

so schreibt Schumann im Jahre 1834, selbst der Jüngsten einer unter den Jünglingen, den Formverächtern, den Genialitätsfrechen.

In diesem Jahre hatte er sich mit der Gründung der „Neuen Zeitschrift für Musik" an die Spitze der neuen Bewegung gestellt, die in bewusster Polemik gegen angesehene Mittelmässigkeit kritisch wie künstlerisch zu Felde zog, und die wie jeder Kampf der „Davidsbündler gegen die Philister" mit einem schliesslichen Sieg der Jugend endete, d. h. wie jeder Kampf, bei dem die Jugend die Talente in ihrem Lager führt.

Zu Beginn jener Bewegung aber waren es nicht die musikalisch-künstlerischen Werke, die der aufstrebenden Jugend (den Chopin, Schumann und Berlioz) den Platz neben den Tagesgrössen, Hummel, Herz und Hünten, errangen, sondern die musikkritischen Taten eben jenes Kreises, dessen geistiger Führer Robert Schumann war, und dessen Organ, die Neue Zeitschrift für Musik, sich in kürzester Zeit als ernstzunehmendes Sprachrohr neuester Kunstbestrebungen seinen Platz neben den älteren konservativeren Musikzeitungen errang, der von Rochlitz begründeten und um diese Zeit von Fink geleiteten „Allgemeinen Musikalischen Zeitung" in Leipzig und der in Berlin erscheinenden „Iris" von Rellstab.

Man ist — zweifellos meistens mit Recht — geneigt, ein derartiges schnelles zu Wort und Ansehn Kommen neuer Richtungen und neuer diese Richtungen vertretender Organe auf die persönliche Begabung des geistigen Urhebers oder Führers zurückzuführen, und in gewissem Sinne ist dies auch bei Schumanns schnellem Erfolg auf musikkritischem Gebiet der Fall.

Digitized by Google

Trotzdem aber ist nicht eine glänzende kritische Begabung, d. h. ein schnelles sicheres Erfassen des Charakteristischen und Typischen im Kunstwerk und scharfe logische Schlussfolgerung der Ausgangspunkt jenes Erfolgs. Die Bedeutung Schumanns als Musikschriftsteller beruht vielmehr darauf, dass er als hochbegabter produktiver Musiker in einem Zeitpunkt sich der musikalischen Kritik als Beruf zuwandte, wo eine einseitig fortgeschrittene ästhetische Bildung eine musikalisch-ästhetische Erziehung dringend notwendig machte. Um diesen Zustand und die Gründe dafür zu erkennen, muss man sich den Gang ästhetischer Erkenntnis und Bildung, besonders der musikalischen, vergegenwärtigen.

Ungefähr 100 Jahre vor Schumanns Eingreifen in den Entwicklungsgang der musikalischen Ästhetik fällt die Geburtsstunde der Ästhetik überhaupt. Um die Mitte des 18. Jahrhunderts schrieb Baumgarten seine Lehre von der sinnlichen Erkenntnis und von der Schönheit als der vollkommenen sinnlichen Erkenntnis, und die Kämpfe der Schweizer und Gottscheds um das Wunderbare, d. i. die Phantasietätigkeit in der Kunst, führten unter steter sprachlicher Vervollkommnung über Elias Schlegel und Lessing endlich zu Herder, dem Schüler Hamanns und Winckelmanns, d. i. zu einem bewussten Proklamieren der Phantasietätigkeit des Genius als Wesenseigentümlichkeit aller Kunst und Kunstübung. Ziemlich unberührt von all diesem Kämpfen und Ringen um ästhetische Systeme und Formulierungsmethoden fristet die musikalische Kritik ein unproduktives Dasein. Zwar blühte die musiktheoretische Polemik in ungezählten Programm- und Zeitschriften, die (entsprechend der Entwicklung der Musik aus kontrapunktischer Kunstfertigkeit zu vergeistigter Kunst) aus theoretischen Abhandlungen über die Kompositionstätigkeit entstanden und nur sehr langsam zu vergeistigterer Behandlung der musikalischen Kunstwissenschaft fortschritten. So zeigen Schriften, wie die des berühmten hamburgischen Kapellmeisters und Gesandtschafts-Sekretärs Mattheson klare, verständliche Erörterungen über musikalische Theorie und Praxis und werden unklar, geschraubt, unverständlich, sowie von diesem festen Boden der Erfahrung auf den ästhetischer Betrachtungen übergegangen wird; so verliert sich der Herausgeber der musikalischen Bibliothek (seit 1738) Mitzler in gewagteste philosophisch-mathematische Spekulationen und will die Musik überhaupt nicht als Kunst, sondern nur als eine Disziplin der Philosophie gelten lassen. Und so polemisiert ebenso gründlich wie deutlich, aber ohne Fortschritt nach ästhetischer Seite der Königlich Dänische Kapellmeister Johann Rudolph Scheibe in seiner Wochenschrift „Critischer Musikus" (9. Stück Anmerkung):

„Es gibt Leute, die, wenn sie auch blos von praktischen Dingen reden, es sey auch wovon es wolle, doch allemal am Ende ihrer Rede auf ihre Zahlen, auf ihr Monochord, auf ihre Temperatur und ihre liebe Harmonik kommen. Alles dies sind

Digitized by Google

zwar nützliche und der Musik unentbehrliche Sachen, aber man muss nur keinen Abgott daraus machen und sie in alle musikalischen Demonstrationen einmischen, es mag nun die Materie leiden oder nicht.

Ein theoretischer Musikant kann der Mathematik unmöglich entraten, ein praktischer Musikant aber und wenn er auch ein Komponist wäre kann ohne die Mathematik ein grosser Mann sein" (S. 90).

Auf dieser Basis mehr oder weniger eng begrenzten Regelzwanges, der das Kunstwerk nicht nach dem geistigen Gehalt, sondern nach der Übereinstimmung mit den ein für alle mal gültigen technischen Gesetzen beurteilt, bleibt die musikalische Kritik bis gegen Ende des 18. Jahrhunderts, während sich auf allen übrigen Gebieten der Ästhetik in Deutschland um diese Zeit bereits ein völliger Umschwung geltend gemacht hatte.

Auf Kants Erkenntnis, dass das Geschmacksurteil nicht objektiver logischer Erkenntnis, sondern subjektiver Empfindung sein Entstehen dankt, folgte Fichtes Lehre von der Entstehung des All aus der Schöpferkraft des denkenden Ich, in der die Basis für eine neue Weltanschauung gegeben wurde, eine Weltanschauung, nach der das denkende Ich der Mittel- und Ausgangspunkt des gesamten Weltalls ist. Den führenden Künstlern jener Tage, den Dichtern, kreuzt sich diese philosophisch kalte Lehre von der Herrschaft des denkenden Ich über die lebendig wirkende Natur mit dem dichterisch verklärten Pantheismus, wie ihn Goethe in „Wilhelm Meister" ihnen nahe bringt, und sie versuchen eine Vereinigung von Fichteschem Subjektivismus und Goetheschem Pantheismus zu philosophisch-dichterischer Weltanschauung zu erheben. Natur und Geist ist eine Einheit, aber nicht wie bei Goethe die Einheit, die durch das Zusammenwirken beider entsteht, sondern Natur und Geist ist dasselbe. Natur ist der sichtbare Geist, und Geist ist die unsichtbare Natur. Der schöpferische Geist des Menschen, also die Phantasie, die geistige Gebilde schafft, ist nur eine andere Äusserungsform des Willens, der die Natur schafft und bildet, und es ist nicht nur derselbe Vorgang, ob die schöpferische Phantasie oder ob die Natur schafft, sondern das was die Phantasie frei und nur ihrem eignen Drang gehorchend hervorbringt, ist dasselbe, was die Natur erschafft, ist die geistige Form dessen, was die Natur als sichtbare hervorbringt. Einengung der Phantasie also durch Gesetze oder Vorbilder ist Einengung schöpferischer Kraft, die auch die Natur schuf, und das idealistische Kunstprinzip, das dieser Weltanschauung ihr Entstehen dankt, heisst naturgemäss: die weltschaffende subjektive Phantasie des Künstlers, gleichgiltig ob sie hohes oder niederes, hässliches oder schönes zu Tage fördert, ist einziges Gesetz. Willkür des geistigen Schöpfers dem Ideengehalt und der Form nach ist die einzige Form aller Kunstbetätigung, geschlossene Form ist Einengung der freischaffenden, zu willkürlichster

Digitized by Google

Äusserungsform sich verdichtenden Phantasie. Unter dem Einfluss dieser Welt- und Kunstanschauung bildet sich die Kritik der romantischen Schule, die, weil von schöpferischen, den Dichtern durchaus ebenbürtigen Geistern ausgeübt, weniger die Beurteilerin als die Verkünderin der neuen künstlerischen Richtung wurde. Die Einwirkung dieser völlig umgewandelten allgemeinen Anschauung von den Rechten des Künstlers und den Pflichten des Kritikers zeigt sich auf musikalischem Gebiet dann zuerst in den Bestrebungen des literarisch und musikalisch durchgebildeten Fr. Rochlitz, des Begründers der „Allgemeinen Musikalischen Zeitung" um 1800. Der Wert der von ihm eingeführten durchaus subjektiven musikalischen Kritik gegenüber der nach festen technischen Dogmen abschätzenden lag darin, dass die Wirkung zum Wertmesser genommen und damit zuerst eine unbefangene Wertung neuer anscheinend ausserhalb von Regeln geschaffener Kunstwerke (Beethoven) möglich wurde. Ob diese Wiedergabe des Eindrucks als charakterisierende Kritik für das Kunstwerk ihren Zweck erfüllte, hing aber, abgesehen von der Aufnahmefähigkeit des Kritisierenden, ausserdem noch von der Begabung des Kritikers, seine Eindrücke in Worten wiederzugeben, ab, und die natürliche Folge dieser Vorbedingung romantisch subjektiver Kritik war also, dass auch auf musikalischem Gebiet diejenigen das Wirkungsvollste leisteten, deren Empfänglichkeit für musikalische Eindrücke Hand in Hand ging mit der Fähigkeit, diese Eindrücke in Worten virtuos wiederzugeben: also die Dichter-Musiker oder die Musiker-Dichter. Bahnbrechend auf diesem Gebiet ist E. T. A. Hoffmann gewesen,

„in dessen Kreisleriana ein Gährstoff von erstaunlicher Kraft steckt, der die ganze Musikschriftstellerei unsres Jahrhunderts durchdrungen hat."[1])

Aber während E. T. A. Hoffmann die Musikschriftstellerei nur gelegentlich um des Broterwerbs willen betrieb und dann aus der Not eine Tugend machte, d. h. seine dichterische Gestaltungskraft auf die musikalischen Persönlichkeiten oder Werke anwendete, die er zu besprechen hatte (vgl. in seinem Tagebuch vom 17. Mai 1809 bei der Besprechung der beiden Symphonieen von Friedrich Witt in der „Allgemeinen Musikalischen Zeitung": „Opus 1 dieser Art! es ging besser als ich gedacht hatte"), geht sein grösster Erbe und Nachfolger, Schumann, bewusst den Weg, den auch er infolge seiner doppelten Begabung gehen durfte.

Robert Schumanns geistige Persönlichkeit in der Zeit, als er musikkritisch sich zu betätigen begann, entspricht durchaus dem Typus der Jugend um 1830, deren unbewusst eingesogene Weltanschauung (nach Temperament und Lebenskreis natürlich modifiziert) im allgemeinen aber doch durchaus romantischer Philosophie ihren Ursprung dankt. Subjektivstes

[1]) Vergl. Spitta, Deutsche Rundschau 1894: „Schumanns Schriften".

Digitized by Google

in den Mittelpunkt Stellen der eigenen Gefühle und Vorstellungen, aristokratische Abkehr vom praktischen Leben und den praktischen Zielen der „Philister", bewusstes sich Einfühlen in die Natur und Naturstimmung, liebevolles sich Vertiefen in die Gedankengänge deutscher Märchenwelt und damit deutscher Gefühlswelt ist der Inhalt des Jünglingslebens um 1825—1830, und dazu der Drang, in eigener schöpferischer Betätigung sich als Teil jener Kraft zu wissen, die das lebendige All erschafft. Schumann fühlt diesen schöpferischen Trieb in sich schon als Knabe, ehe er im klaren darüber war, ob seine spezielle Begabung ihn auf die Musik oder Poesie verwiese, und seine gesamte musikkritische Tätigkeit ist daher auch durchaus aufzufassen als die Betätigung eines schöpferischen Geistes: gegebene Anregung in subjektivster innerer Verarbeitung umzuschaffen und daraus ein neues Kunstwerk hervorzubringen. Und der Zusammenhang zwischen dem anregenden Werke (hier also dem Musikstück) und dem neugeschaffenen Kunstwerk (bei Schumann also der Kritik) besteht nur darin, dass beide dieselben Wirkungen auslösen, wenn auch mit verschiedenen Mitteln.[1]) Robert Schumanns Kritiken sind grösstenteils Phantasieen des Dichters Schumann über die Eindrücke, die der Musiker Schumann empfangen hat, aber nicht Phantasieen, wie die Rochlitz, die Reichardt, die Marx sie geschrieben hatten, in denen sie die Wirkung des Musikstückes beschrieben, sondern Phantasieen, aus denen diese Wirkung von neuem hervorspringt, also Kunstwerke, nicht ästhetische Analysen. Das Publikum jener Tage aber war durch die vorangegangenen Jahrzehnte höchster Blütezeit deutscher Dichtung in der Aufnahme allgemein künstlerischer Wirkungen auf dem Gebiet der Poesie ungleich geschulter, als auf dem Gebiet der Musik. Krassester auf die Spitze getriebener Subjektivismus in der Dichtung war ihm eine geläufige Erscheinung, und die ästhetische Bildung war in Beziehung auf die Dichtkunst durchaus fortgeschritten genug, den künstlerischen Wert der von jeder Fessel konventioneller Gewohnheit oder objektiver ästhetischer Normen losgelösten Romane eines Jean Paul oder später der Gedichte und Reisebilder eines Heine verständnisvoll zu würdigen, und zwar nicht zum wenigsten infolge der bahnbrechenden kritischen Erziehung, die zwei Jahrzehnte früher die Gebrüder Schlegel geleistet hatten. Auf musikalischem Gebiet aber lagen die Dinge völlig anders; dort war man zu einem Verständnis Beethovenschen und Schubertschen Subjektivismus noch nicht durchgedrungen, trotz der (eben nur gelegentlichen) schöpferisch-kritischen Feldzüge E. T. A. Hoffmanns und der didaktischen Bemühungen Fr. Rochlitz'. Um das ästhetische Urteil der Geniessenden frei zu machen

[1]) „Wir halten die für die höchste Kritik, die durch sich selbst einen Eindruck hinterlässt, dem gleich, den das anregende Original hervorbringt." Schumann, Gesammelte Schriften.

Digitized by Google

von den Vorstellungen, dass auf musikalischem Gebiet die von früheren Zeiten übernommenen Formen einzuhalten seien, bedurfte es einer ähnlichen Erziehung auf musikalischem Gebiet, wie früher auf literarischem. Diese Erziehung hat Robert Schumann geleistet und damit vorgearbeitet für den Aufschwung subjektivster Musikrichtung, in dem wir uns heute noch befinden. Robert Schumann, als Musiker zwar durchaus auf der Linie Beethoven-Schubert-Brahms stehend, hat als Musikschriftsteller, vielleicht unbewusst, aber trotzdem völlig sicher, darauf hingewirkt, das Publikum vorbereitend zu erziehen für Wagners Musikdrama und Liszts Instrumentalmusik. Und weil er selbst ein Kind jener in literarischer Beziehung hochgebildeten Zeit war, so ergriff er mit genialer Sicherheit das einfachste Mittel, er dichtete die Musikwerke, denen Musiker und Laien verständnislos gegenüberstanden, zu kleinen poetischen Phantasieen um, deren künstlerische Wirkungen das Publikum eben infolge seiner Schulung in literarisch-ästhetischen Dingen nachfühlen konnte, und gewöhnte sie daran, die gleiche Erhöhung des Lebensgefühls, die sie zu empfinden gewöhnt waren bei den Dichtungen romantisch subjektiver Färbung, nun auch zu fühlen angesichts solcher von landläufigen Regeln befreiten subjektiven Musik, und wurde daher für die musikalische Kritik, wenn auch durch indirekte Mittel dasselbe, was die romantische Kritik für die Literatur auf direktem Wege gewesen war. Diese allgemeine Lage der ästhetischen Bildung zu Schumanns Zeit muss man sich vergegenwärtigen, wenn man heute seine musikkritischen Aufsätze liest, um zu verstehen, dass es nicht subjektive Liebhaberei Schumanns, vielleicht hervorgerufen durch seine doppelte Begabung, war, die ihn diese merkwürdige Art des poetischen Phantasierens an Stelle technischer Analyse anwenden liess.

Bei unsrer heutigen musikalischen Bildung, bei der das Nachempfindungsvermögen im Publikum in viel höherem Masse ausgebildet ist, als das technische Verständnis des Aufbaus und der thematischen Arbeit, erscheint es uns fast unverständlich, dass der Gefühlsinhalt Chopinscher Variationen durch die poetische Phantasie Schumanns eindringlicher übermittelt werden könnte als durch das Tonstück selber, auch wenn wir, den veränderten Zeitverhältnissen entsprechend, anstatt Chopin vielleicht Strauss oder Reger gesetzt dächten. Das Publikum von heute ist so durchaus entgegengesetzt gebildet, dass es viel eher den Gefühlsinhalt der Musik, als der Dichtung erfasst und daher auf poetisch gehaltene Programme zu Musikwerken nicht mehr reagiert. Damals aber lag der Fall gerade umgekehrt, und wie lange, trotz Schumann, es gedauert hat, bis die ästhetische Aufnahmefähigkeit für die Musik den Grad der literarischen erreicht hat, geht meines Erachtens am schärfsten daraus hervor, dass das reine Verständnis für Richard Wagner, den Musiker, erst den Umweg über Richard Wagner, den

Digitized by Google

Dichter, hat machen müssen. Unter diesem Gesichtspunkt gesehen, ergibt sich, dass Robert Schumanns musikkritische Tätigkeit also nicht so sehr ein Fortbauen der musikalischen Ästhetik oder der musikalischen Kritik als solcher bedeutet, sondern eine Erziehung zum Verständnis, d. h. ästhetischen nicht technischen Verständnis, der Musik. Er hat weder philosophisch die Ursache der Wirkungen musikalischer Kunstwerke untersucht, noch verstandesgemäss die geistige Arbeit des Musikers analysiert und zur Kenntnis weiter Kreise gebracht; er hat einfach das Gefühl der Geniessenden erzogen zur Aufnahme des in der Musik niedergelegten geistigen (dem Denken und dem Fühlen entsprungenen) Gehalts, und er steht mit dieser Tat, die er fast als einzelner geleistet, auf dem Boden modernster Bestrebungen, die darauf abzielen, die ästhetische Empfänglichkeit, die für die Musik bei den Geniessenden in hohem Masse vorhanden ist, für bildende und redende Künste zurückzuerobern. Robert Schumanns Umdichtungen musikalischer Kunstwerke sind im Grunde nichts anderes, als unsre heutigen in umgekehrter Richtung gehenden Versuche, durch musikalische Darbietungen die Stimmung für rein poetische Kunstwerke zu erwecken; und beim Überschauen weiter Zeiträume und historischer Entwicklungen ist die Vermutung nicht abzuweisen, dass, wenn es den allerorts sich mehrenden Bestrebungen zur ästhetischen Erziehung einmal gelungen sein wird, für die anderen Kunstgebiete das Nacherleben zu erziehen, die musikalische Empfänglichkeit wieder ins Hintertreffen geraten sein könnte, wie dies um 1840 der Fall war, und man sich dann wieder auf Robert Schumanns Mittel und Wege besinnen wird. Der Zeitpunkt also, seine Bedeutung als Musikkritiker zu würdigen, an Einzelbeispielen und in grundsätzlicher Stellungnahme zu seiner Methode, wird wohl erst an seinem 100jährigen Todestage gekommen sein, denn die Zeitepoche, die die Früchte der Arbeit eines Kämpfers geniesst, ist am wenigsten geeignet, jene Arbeit voll zu bewerten, weil ihr das dadurch Erreichte selbstverständlich erscheint; erst wenn die Früchte wieder bis zu einem gewissen Grade verloren sind, greift man zurück, um in Form historischer Betrachtung das sich zu eigen zu machen, was vom Alten allgemeingültig und daher auch auf die neue Zeit noch anzuwenden ist. So hat man es in diesen Jahren in bezug auf literarische Bildung mit Herder gemacht, so wird man um 1950 wohl hinsichtlich musikalischer Kritik und Erziehung auf Schumann zurückgreifen.

Digitized by Google

Dann folgt „Die Rose stand im Thau", ursprünglich in g-moll geschrieben und mit dem Zusatz gezeichnet „nach A-moll zu transponiren". 1. Seite, Entstehungsdatum d. 5. November 1847. Es schliesst sich der bis jetzt unbekannt gebliebene Canon (2 Seiten Umfang) „Hätte zu einem Traubenkern" an. Die zwei Oberstimmen stehen im Basschlüssel, es waren also 4 Bässe gedacht. Schumann schreibt jedoch vor, Bass 1 und 2 sind für Tenor 1 und 2 umzuändern. Bass 3 und 4 werden zu Bass 1 und 2. „In Sommertagen" (2 Seiten) wird No. 4, „In Meeres Mitten" (2 Seiten) giebt No. 5. Am Schluss derselben ist eine halbe Seite durchstrichen und mit der Bemerkung „noch nicht ganz fertig" versehen. No. 6. „Gebt mir zu trinken" (2 Seiten) steht in G-dur, soll indes nach F-dur transponirt werden. No. 7. „Lasst Lautenklang" (3 Seiten), enthält die durchstrichene Notiz „Nicht zu drucken". Den Beschluss bildet als No. 8 (1 Seite), „Zürne nicht des Herbstes Wind". Warum Schumann den Canon „Hätte zu einem Traubenkerne" von der Veröffentlichung fern gehalten hat? Vielleicht weil ihm die ursprünglich für 4 Bässe gedachte Komposition im Stimmenumfang nicht glücklich gewählt schien? Der Schluss mit dem hohen gis liegt für Bariton bedenklich hoch, die Composition für den Tenor I in der gesamten Lage zu tief. An sich ist der Canon vortrefflich in der Komposition und steht durchaus auf der Höhe der gedruckten Nummern.[1])

Derselbe liebenswürdige Bote des Zufalls wehte mir das auf zwölf Oktavseiten geschriebene Original der so berühmt gewordenen „Musikalischen Haus- und Lebensregeln" auf den Schreibtisch. Überschrieben ist dieser Titel noch mit „Lehrreicher Anhang zum Album für die Jugend" (1848). Als Beigabe zu diesem Werke, op. 68, erschienen die Haus- und Lebensregeln, die von Franz Liszt ins Französische, von Henry Hug Pierson ins Englische übertragen wurden. Bei einem Vergleich der in Kleinigkeiten vom Druck abweichenden Handschrift entdeckte ich 6 ungedruckte Nummern, die ich hiermit aus ihrem Manuskriptgefängnis erlöse und in die Freiheit zu Nutzen und Frommen der musikalischen Welt flattern lasse.

I.

Jeder Zeit gerechte Würdigung! Auch die neuere hat Glänzendes errungen. —

II.

Schärfe deine Einbildungskraft so, dass du nicht allein die Melodie und Composition, sondern auch die dazu gehörige Harmonie im Gedächtniss festzuhalten vermagst. —

[1]) Siehe die Musikbeilage dieses Heftes.

Digitized by Google

III.

Es hat zu allen Zeiten schlechte Componisten gegeben, und Narren, die sie gepriesen haben.

IV.

Sollst du Jemandem vorspielen, so ziere dich nicht; sondern thu's gleich oder gar nicht! —

V.

Du musst aber nicht nur einen Meister lieb haben. Es hat deren viel gegeben.

VI.

Glaube nicht, dass die alte Musik veraltet sei. Wie ein schönes wahres Wort nie veralten kann, ebenso wenig eine schöne wahre Musik!

Der auch im Original gleiche Abschluss der „Haus- und Lebensregeln" lautet: „es ist des Lernens kein Ende", eine Mahnung, der gerecht zu werden Schumanns unablässiges Trachten gewesen. Es ist jetzt bei einer gewissen musikalischen Partei zum Sport geworden, zu versuchen, die edle Gestalt des Meisters von dem ihr gebührenden Postament im Heiligtum der Musik herunterzureissen. Aber der Versuch bleibt Versuch; den Spöttern zum Trotz werden von den vornehmsten Künstlern die Hauptwerke: die Streichquartette, die Symphonieen, das Klavierquintett, die C-dur Phantasie, der Karneval, Frauenliebe und -leben, Dichterliebe u. a. mehr denn je vorgeführt, und „Paradies und Peri" erscheint unablässig auf den Programmen der Gesangvereine.

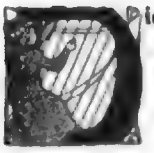
Es muss doch ein unverwüstlicher Kern in diesen Schöpfungen stecken, wenn sie sich trotz der feindlichen Behauptungen von „Gedankenblässe und schlechter Orchesterbehandlung" so lebenskräftig erhalten. Mir trat bei meiner Betrachtung ein Brief meines hochverehrten Freundes Paul Heyse in Erinnerung, dessen goldene Worte den Schluss meiner kleinen Abhandlung bilden mögen:

„Sie haben mich sehr erfreut durch das freundliche Geschenk Ihres Schumann-Buches, das ich während meiner Herbstfrische so recht in beschaulicher Musse geniessen konnte. Von früh an war ich diesem Meister mit besonderer Liebe und Bewunderung zugethan, habe mich seiner Zeit in die Jugendbriefe mit wärmster Sympathie vertieft und nun das ganze an Wonne und Weh so reiche Leben an mir vorüberziehen lassen. Welch ein erquickender Anblick, das so starkmuthige, heitere und bescheiden stolze Voranschreiten dieses ‚frommen Musikanten', der im Dienste seiner hohen Kunst nicht nach äusserer Ehre und Erfolg trachtet, gegenüber dem lärmenden, grössenwahnsinnigen Treiben des ....! Die Umnachtung der letzten Jahre erscheint als ein aus rein physischen Ursachen entsprungenes Unheil, das weder von sittlicher noch geistiger Quelle genährt wurde, und so behält das ganze Lebensbild einen reinen vorbildlichen Werth."

Digitized by Google

EIN UNBEKANNTER BRIEF VON ROBERT SCHUMANN

Mitgeteilt von F. Gustav Jansen-Hannover



ie in der „Deutschen Revue" von 1878 veröffentlichten „Erinnerungen an R. Schumann" von Richard Pohl enthalten am Schluss eine ungenaue Darstellung des Erkaltens seiner Beziehung zu Schumann, die einer Berichtigung bedarf.

Nachdem Pohl Schumanns letzten Brief (vom 18. März 1853) mitgeteilt und die Gründe angegeben hat, warum dieser ihn „verstimmt" und ihm die Lust für fernere Textbearbeitungen benommen habe, fährt er fort: „Ich legte also meine Texte vorläufig ad acta und nahm andere dringende Arbeiten vor. So verging das Jahr 1853. Ich hörte von Schumann Nichts mehr, bis plötzlich durch die Zeitungen die erschütternde Nachricht zu uns kam, dass Schumann am 27. Februar 1854 sich in den Rhein gestürzt habe ... Mich erregte es besonders tief und nachhaltig. Ich machte mir Vorwürfe, den verehrten Meister gerade in den letzten Monaten vor seiner Krankheit mehr als ich sollte, vernachlässigt zu haben. Nun war es freilich zu spät! ..."

Mit den „dringenden" Arbeiten Pohls ist offenbar seine intensivere Tätigkeit für die „Neue Zeitschrift für Musik" gemeint, die Propaganda für Wagner, die er 1852 begann, vom Jahre 1853 an aber in gesteigertem Masse auf die ganze „Weimarsche Schule" ausdehnte. Unter dem Pseudonym Hoplit war er der tätigste Mitarbeiter der Zeitschrift, und man feierte ihn deshalb in seinen letzten Lebensjahren gern als den „ältesten Wagnerianer."[1])

Pohl gibt in seinen „Erinnerungen" einen genauen Bericht über den vom 18. Oktober 1850 bis zum 18. März 1853 geführten Briefwechsel; dann aber will er bis zum 27. Februar 1854 „nichts mehr" von Schumann gehört haben. Allein er hat nach dem März 1853 noch zweimal an Schumann geschrieben (die Briefe befinden

---

[1]) Das erste öffentlich abgegebene Urteil Pohls über Wagner, unter dessen Leitung er am Palmsonntag 1848 Beethovens F dur-Symphonie (Nr. 8) in Dresden gehört hatte, verbreitet sich nur über den Dirigenten Wagner. Nach der Erwähnung des zu langsamen Tempos der Menuett sagt er: „Es ist die Coquetterie zu rügen, mit der er stereotyp die Beethovenschen Meisterwerke dirigiert, ohne einen Blick in die Partitur zu thun. Das soll etwas Besonderes sein, heisst aber Nichts, als dass Herr Wagner von sich sehr eingenommen ist. Übrigens ist der Zuschauer im Zweifel, ob Herr Wagner nicht den Concertmeister Lipinski als seine lebendige Partitur betrachtet, da er eigentlich nur das Tempo nachschlägt, was jener vorgeigt, und da Herr Wagner, wie in der Generalprobe, es durchaus nicht unter seiner Würde hält, sich aus seinem vergriffenen Tempo im letzten Satz durch das Orchester heraus, und in ein gemässigteres hinüber führen zu lassen." Siehe Signale 1848, S. 138.

Digitized by Google

sich in der Königl. Bibliothek zu Berlin) und im Januar 1854 ihm seine Broschüre „Das Karlsruher Musikfest im Oktober 1853 von Hoplit" (mit der handschriftlichen Widmung darauf: „Herrn Dr. Robert Schumann verehrungsvoll der Verfasser. Dresden, Januar 1854") zugesandt. Darauf hat Schumann ihm mit folgendem Briefe[1]) geantwortet:

Düsseldorf, den 6ten Febr. 1854.

Geehrter Herr,

Ihr Brief hat sich gefunden. Da er in meine Korrespondenzbücher eingeheftet war, musste er in Blätter zerschnitten werden. Was Sie mir sonst von Ihren literarischen Arbeiten mittheilen, dafür dank' ich Ihnen, namentlich für die Akustischen Briefe,[2]) weniger für die Carlsruher Brochure. Ich gehe immer gern gerade aus und sage denen, die mir durch langjährige Bekanntschaft näher stehen, nach Gewissenspflicht die Wahrheit. Dass Sie der Hoplit waren, das wusst' ich gar nicht. Denn ich harmonire nicht sonderlich mit seinem und seiner Partei Liszt-Wagner'schen Enthusiasmus. Was Sie für Zukunftsmusiker halten, das halt' ich für Gegenwartsmusiker, und was Sie für Vergangenheitsmusiker (Bach, Händel, Beethoven), das scheinen mir die besten Zukunftsmusiker. Geistige Schönheit in schönster Form kann ich nie für „einen überwundenen Standpunkt" halten. Hat diese etwa R. Wagner? Und wo sind denn die genialen Leistungen Liszts — wo stecken sie! Vielleicht in seinem Pulte? will er vielleicht die Zukunft abwarten, weil er fürchtet, man versteh' ihn jetzt nicht? Darum — ich kann nicht mit diesem Hoplitschen Enthusiasmus harmoniren.

Sie haben auch mich in Ihrer Brochure genannt und die Ouvertüre zu Hamlet [von Joachim] mit grosser Theilnahme besprochen. Aber Sie haben auch an anderer Stelle über mich sich ausgelassen, dass ich glaube, Sie verstehen mich nicht. Sie sprechen von einem Fehlen von Liebe, die keine Reflexion ersetzen könne. Haben Sie sich wohl überlegt, was Sie da geschrieben haben? Sie sprechen von Mangel an Objectivität — haben Sie sich auch das überlegt? Meine vier Symphonien, sind sie eine wie die andere? oder meine Trios? oder meine Lieder? Überhaupt, gibt es zweierlei Arten Schaffen? Ein ob- und subjektives? War Beethoven ein objectiver?[3]) Ich will Ihnen sagen: das sind Geheimnisse, denen man nicht mit so elenden Worten beikommen kann. Dann sprechen Sie von Zwittergattungen! Meinen Sie etwa das Requiem der Mignon, — das Nacht-

[1]) Schumann hat ihn in dem Verzeichnis seiner abgesandten Briefe mit „derbe, aber wohlwollend" bezeichnet. — Autograph im Besitz von Dr. Erich Prieger in Bonn. Der Brief liegt diesem Heft im Faksimile bei.

[2]) Der grössere Teil der „Akustischen Briefe" Pohls erschien zuerst anonym in der N. Zeitschr. von 1851.

[3]) Dieser letzte Satz ist noch eingeschoben.

Digitized by Google

CLARA WIECK-SCHUMANN ALS KOMPONISTIN

von Dr. Richard Hohenemser-Halensee-Berlin

Je tiefer wir uns von den Werken oder den Leistungen eines hervorragenden Menschen ergriffen fühlen, um so mehr wird in uns der Wunsch rege, nun auch seine gesamte Persönlichkeit, d. h. sein Verhältnis auch zu denjenigen Gebieten, auf denen nicht seine Haupttätigkeit liegt, kennen zu lernen. Wir möchten wissen, wie der Mann, der uns die Eroica und die Neunte Symphonie schenkte, über seine Kunst und über die anderen Künste dachte, wie er der Religion und Philosophie, den Forderungen der Sittlichkeit und dem Wissen gegenüberstand; ja, wir gehen noch weiter und fragen nach seiner äusseren Erscheinung, seinem Verhalten zu Angehörigen und Freunden, seinen Eigenheiten, seinem Alltagsleben und nach der Art, wie er sich mit der Alltäglichkeit abfand. In diesem tief begründeten Bedürfnis unseres Gemütes, dessen Befriedigung aber, wie ausdrücklich betont sei, niemals dazu dienen kann, unser Verständnis für ein Kunstwerk, das ja ausschliesslich aus sich selbst heraus wirken muss, zu erhöhen, liegt die Berechtigung derjenigen Teile der Beethoven- oder beispielsweise auch der Goetheforschung, die sich nicht unmittelbar auf die Schöpfungen dieser Meister beziehen. Damit sollen aber die Auswüchse solcher Forschungen, die sich nur den Schein der Wissenschaftlichkeit anmassen und heute einer völlig unverdienten Duldung, wenn nicht gar Wertschätzung begegnen, durchaus nicht in Schutz genommen werden.

Es liegt in der Natur der Sache, dass ein ausübender Künstler, sei er Schauspieler oder Musiker, nur selten in uns den Drang nach Erfassung seiner vollen Persönlichkeit wachruft. Aber um so bedeutsamer sind die wenigen Fälle, in denen er dies vermag. Noch auf die heutige Generation der Musiker und Musikfreunde strömt der Name Jenny Lind einen eigenartigen Zauber aus, obgleich es unsere Grossväter waren, die ihr Gesang beglückte. Aber sie fühlten mit unmittelbarer Gewissheit, dass ihnen nicht eine gewöhnliche Sängerin gegenüberstand, dass vielmehr aus ihrem Gesang eine tiefe, reine Menschenseele zu ihnen sprach, und dieses Gefühl lebt in uns fort. Dass sie es wert war, als ein Ganzes erfasst zu werden,

Digitized by Google

beweisen ihre Briefe.[1]) Vielleicht in noch höherem Masse gab eine andere Künstlerin, die vor nunmehr 10 Jahren von uns schied, also der Gegenwart noch viel näher steht, durch die Art ihres Wirkens Veranlassung, ihr Wesen in seiner Gesamtheit zu empfinden und zu betrachten. Wir meinen Clara Schumann. Man darf wohl sagen, dass schon seit der Zeit, da sie als Kind zuerst an die Öffentlichkeit trat, niemand in ihr bloss eine bedeutende Klavierspielerin sah, dass man sie vielmehr stets als eine bestimmt ausgeprägte Persönlichkeit bewunderte und verehrte. Dieser Standpunkt tritt bei fast allen Menschen hervor, mit denen sie während ihres langen Lebens in Berührung kam, oder die über sie schrieben, ja, er teilte sich selbst dem grossen Publikum mit. Sie lebt in unserem Bewusstsein fort als der Typus des reinsten Künstlertumes, verbunden mit edelster, charaktervoller Weiblichkeit. Sie war, wie sie Liszt einmal nannte, eine Priesterin ihrer Kunst. Wie es beim Priester sein soll, bildeten bei ihr Beruf und Leben eine untrennbare Einheit. Solche Persönlichkeiten sind es, die wir möglichst nach allen Seiten ihrer Lebensbetätigung beobachtend und am liebsten bewundernd verfolgen möchten.

Es ist bekannt, dass Clara Schumann sowohl vor als auch nach ihrer Verheiratung eine Reihe von Kompositionen veröffentlichte, und so könnte es auffallen, dass dieser Zweig ihrer Tätigkeit, der ihrem eigentlichen Berufe doch so nahe stand und dessen Betrachtung uns einen Einblick in ihr musikalisches Denken und Empfinden gewähren müsste, noch nie im Zusammenhang gewürdigt worden ist. Aber die Historiker halten sich begreiflicherweise in der Regel entweder an das Vollendete in der Kunst oder an solche Werke, die Glieder einer Entwicklungskette bilden, und die anspruchslosen Kompositionen Clara Schumanns gehören zu keiner dieser beiden Kategorieen. Wenn ihre Behandlung auch nichts weiter leistete, als das Wesen der Künstlerin von einer bis jetzt wenig beachteten Seite her bis zu einem gewissen Grade zu erschliessen, so wäre sie bereits hinlänglich gerechtfertigt. Dazu kommen aber noch zwei Umstände, die das Interesse an diesen Werken wesentlich erhöhen müssen. Der eine ist, dass sie von einem weiblichen Komponisten und zum Teil sogar von einem Kinde herrühren, der andere, dass sie unter den Augen Robert Schumanns entstanden, und er es weder an lebhafter Teilnahme noch an anspornender Ermunterung fehlen liess. Übrigens stellt sich vielleicht doch heraus, dass die geringe Beachtung dieser Kompositionen auch vom rein künstlerischen Standpunkte aus nicht in allen Fällen berechtigt ist, dass das eine oder das andere Werk doch auch um seiner selbst willen Wert besitzt. In der

[1]) Jenny Lind, ihre Laufbahn als Künstlerin, von H. S. Holland und W. S. Rockstro, übersetzt von Hedwig Schoell, 1891.

Digitized by Google

Clara Schumannbiographie von B. Litzmann[1]) sind bis auf eine Ausnahme, auf die wir später zurückkommen werden, über die Kompositionen nur die äusseren Daten gegeben, leider nicht immer mit der wünschenswerten Genauigkeit.

Friedrich Wieck war in musikalischen Dingen bekanntlich ein einsichtsvoller und ausgezeichneter Pädagoge und verlangte daher vom Klavierspieler, dass er nicht nur sein Instrument beherrsche, sondern ein wirklicher Musiker sei. Diesem Grundsatze gemäss führte er seine Tochter schon sehr früh in die Theorie der Musik ein. Bereits bevor der eigentliche Klavierunterricht begann, wusste sie, was ein Dreiklang sei usw. Wie weit sind unsere heutigen Durchschnittslehrer und die meisten Eltern noch davon entfernt, diesen einzig richtigen Weg einzuschlagen![2]) Es dauerte nicht lange, so verstand sie schon in jede beliebige Tonart zu modulieren, ein Umstand, der für ihre Kompositionen von Wichtigkeit wurde, und ihr freies Phantasieren erregte früh Bewunderung. Für die weitere theoretische Ausbildung scheint Wieck seine eigenen Kräfte bald nicht mehr für ausreichend gehalten zu haben; denn er liess seine Tochter vom Thomaskantor Weinlig und später von Heinrich Dorn unterrichten, und 1834 während eines mehrmonatigen Aufenthaltes in Dresden war sie noch Schülerin von Reissiger. Unter solchen Umständen waren kleine Kompositionsversuche geradezu etwas Selbstverständliches. 1831 gab der Vater als Opus 1 „4 Polonaises“ für Klavier heraus. Bevor wir aber auf diese und die folgenden Werke eingehen, müssen wir einen flüchtigen Blick auf die damalige Musikpflege werfen, um zu erkennen, aus welchem Boden Clara Wieck als Komponistin hervorwuchs.

Zwar eroberten sich in den Zwanziger- und Dreissigerjahren des 19. Jahrhunderts die Symphonieen Beethovens allmählich die führende Stellung, die sie heute im Konzertsaal einnehmen, und auch die Symphonie Haydns und Mozarts wurde gepflegt. Daneben standen Werke von mehr oder weniger bedeutenden Epigonen der Klassiker, wie F. Riess und Kalliwoda, aber auch solche des Romantikers Spohr, der seine eigenen Wege ging. Viel schlimmer dagegen sah es mit der Solomusik aus, die für uns hier in erster Linie in Betracht kommt. Wie in der politisch stillen Zeit nach den Stürmen der Napoleonischen Herrschaft und der Befreiungskriege durch ganz Europa das Streben nach mühelosem, nicht in die Tiefe dringendem Lebens- und Kunstgenuss ging, wie demzufolge die gesamte Opernbühne von der Melodik Rossini's und dem italienischen Ge-

[1]) Clara Schumann, ein Künstlerleben, von B. Litzmann, 1. Bd. 1902, 2. 1905; der Schlussband steht noch aus.

[2]) Vergl. Jaques-Dalcroze, „Klavierunterricht und musikalische Erziehung“, „Die Musik“, Jahrg. 5, Heft 11 und 12.

sange beherrscht wurde, so machte sich auch im Konzertsaal in Komposition und Wiedergabe ein glänzendes, aber oberflächliches Virtuosentum breit. Von einem Konzert für Klavier, Violine oder eines der anderen zahlreichen Instrumente, die damals solistisch hervortraten, schien man nichts anderes zu verlangen als erstaunliche Technik und gefällige, nichtssagende Melodik. Von dieser Schreibweise unterscheidet sich die der häuslichen Musik, also namentlich der Klaviermusik, da diese von den gleichen Komponisten herrührt, nur durch ein geringeres Mass technischer Schwierigkeiten. Man betrachte die Konzerte, Variationen, Phantasieen und Tänze von I. N. Hummel, der doch, freilich nur als Knabe, noch ein Schüler Mozarts war und zweifellos zu den besten, man möchte sagen musikalischsten Vertretern der virtuosenhaften Richtung gehört, und man wird über die fast durchgängige Leerheit dieser Stücke staunen. Es ist eigentümlich, dass die Klavierwerke von Weber, die doch gewiss dem Virtuosen glänzende Aufgaben stellen, dabei aber einen weit höheren Flug nehmen, damals nur sehr wenig gespielt worden zu sein scheinen. Aus der jüngeren Generation der Klaviervirtuosen und -Komponisten ragt I. Moscheles merklich hervor, dessen a-moll Konzert beispielsweise sich über die damalige Schablone erhebt, wenn es auch heute nicht mehr aufführbar wäre. Dazwischen aber stehen Männer wie H. Herz, Hünten, Kalkbrenner, Thalberg usw., die mit geringen Abweichungen voneinander die höchste Blüte der Richtung oder, was dasselbe ist, den tiefsten Verfall der Klaviermusik repräsentieren.

Lange Zeit bildeten derartige Kompositionen den Grundstock der Programme Clara Wiecks. Solche Werke hatte sie sich von früher Jugend an einzuprägen, an ihnen hauptsächlich hatte sie ihre Technik, ja ihren musikalischen Geschmack zu vervollkommnen. So ist es denn, obgleich sie schon früh einiges von Mozart und wenige Jahre später auch von Bach spielte, nicht zu verwundern, dass sie in der ersten Periode ihrer kompositorischen Tätigkeit sehr stark unter dem Einfluss der virtuosenhaften Richtung steht. Merkwürdiger ist es vielleicht, dass sie später die Kraft besass, sich, wie in der Wahl der zu spielenden Werke, so auch in ihrem eigenen Schaffen völlig von diesem Einfluss zu befreien. In ihrer zweiten Periode, die etwa mit ihrer Verheiratung, 1840, beginnt, gehört sie entschieden der romantischen Richtung an. Aber wir werden bald sehen, dass sie sich auch schon vorher der Einwirkung des Neuen und Besseren keineswegs verschloss.

Vor ihrer Verheiratung scheint sie nur Kompositionen für Klavier und zwar mit Ausnahme eines Konzertes, Op. 7, für Klavier allein veröffentlicht zu haben.[1]) Die Polonaisen, Op. 1, sind in der einfachsten

[1]) Die Werke mit den Opuszahlen 8, 9, 14, 18, 19 sind im Handel nicht erhältlich und mir auch sonst nicht zu Gesicht gekommen, sodass ich, da ich sie

Digitized by Google

zulässigen Form gehalten, indem sie nur aus Hauptteil und Trio bestehen. Der Polonaisenrhythmus ist überall gut durchgeführt. Aber in der Melodiebildung herrscht, wie zu erwarten, keine Neuheit und Selbständigkeit. Der Klaviersatz ist noch kindlich, indem meist nur die einfachsten Begleitungsformen zur Anwendung kommen, jedoch durchaus fehlerfrei. Dass die Komponistin bereits eine vorgeschrittene Spielerin ist, zeigt sich an verschiedenen Oktavverdoppelungen und Terzenläufen. Einen gewissen Anspruch auf Originalität kann nur das Trio aus No. 3 erheben. Es ist weiter ausgeführt als die übrigen und bringt eine Reihe guter Modulationen. Auch ist der Ton, der darin angeschlagen wird, für ein Kind auffallend ernst. Nach Litzmann lobte der bekannte Berliner Kritiker Rellstab die Polonaisen in Anbetracht der Jugend ihrer Verfasserin, tadelte aber Wieck heftig wegen ihrer Veröffentlichung.[1]) Wir müssen ihm hierin recht geben; denn so viel früh erworbene Gewandtheit sie auch zeigen, so liefern sie doch nicht den Beweis eines hervorragenden Kompositionstalentes.

Etwa auf gleicher Stufe stehen die „Caprices en forme de valses", Op. 2. Von denjenigen, die ich kenne, scheint mir No. 2 bei weitem am besten gelungen zu sein. Mit seinem langsamen Ländlerrhythmus, der Schlichtheit seiner Melodie und sogar mit den Schlusswendungen erinnert es an gewisse Tänze von Schubert. Dass Schumann seine Begeisterung für dessen Werke auf seine junge Freundin übertrug, ist sehr wahrscheinlich.

In Op. 1 und 2 fällt der verhältnismässig häufige Gebrauch eines Kunstgriffes auf, der einen gewissen virtuosen Anstrich hat, ohne gerade schwer ausführbar zu sein. Er besteht darin, dass zu einem in der Oberstimme mehrmals nacheinander wiederholten Ton die Unterstimme der gleichen, hier stets der rechten Hand, in denselben Notenwerten eine Seitenbewegung macht. In solchen Dingen darf man wohl die Erinnerung an technische Übungen erblicken, mit denen die Klavierspielerin eben beschäftigt war oder die sie vor kurzem überwunden hatte.

Die Capricen zeigte Schumann in seiner Zeitschrift an, umging es aber mit feinem Takt und in seiner romantisch spielenden Weise, ein Urteil über sie abzugeben. Nur eine Prophezeiung auf die Zukunft der

---

nirgends, auch bei Litzmann nicht, erwähnt finde, nicht einmal sagen kann, ob sie überhaupt erschienen sind oder ob ihre Veröffentlichung nur geplant war. Op. 1—7 erschien bei Hofmeister in Leipzig. Davon sind das 2. Heft von op. 2, ferner op. 3, Romance variée, und op. 6, Soirées musicales, vergriffen und waren mir leider auch sonst nicht zugänglich. Über letzteres liegt eine ausführliche Besprechung von Schumann vor, auf die wir noch zurückkommen werden. Op. 3 war die erste Komposition, die Clara Wieck Schumann widmete, und dieser benützte ein schönes, einfaches Thema daraus zu seinen Impromptus, op. 5.

[1]) „Iris" von 1831, 24. Stück. Leider war mir diese Zeitschrift nicht zugänglich. Vergl. Litzmann, 1. Band, Seite 26.

Digitized by Google

Komponistin knüpft er an, die sich freilich, soweit man sie nur auf diese und nicht auf die Spielerin bezieht, nicht erfüllt hat.[1])

In ähnlich unbestimmter Art spricht er von den „Valses romantiques", Op. 4.[2]) In diesem Werke ist deutlich eine Weiterentwicklung zu bemerken. Der einfache Klaviersatz ist einer grösseren Vollgriffigkeit und überhaupt einer virtuosenhafteren Schreibweise gewichen. Zugleich aber zeigen sich hier in Form und Inhalt zum erstenmal Elemente der Romantik, die ja in jener Zeit immer mehr zur herrschenden Richtung in der Tonkunst wurde und ihrer höchsten Blüte unter Mendelssohn und Schumann entgegenging. Romantisch ist schon die lockere Zusammenfügung einzelner, selbständiger Teile zu einem Ganzen (als ein solches stellen sich die Walzer dar). Zwar gab es in Wien schon zur Zeit der Klassiker Walzerreihen, die dann durch Schubert in eine höhere Sphäre erhoben wurden. Während aber hier wirklich eine Menge selbständiger, kleiner Stücke nebeneinanderstehen, die nur durch gleichen Grundcharakter und geeigneten Tonartenwechsel verbunden sind, kehrt bei Clara Wieck der Anfangsteil nicht nur später wieder, sondern wird auch gelegentlich motivisch verwertet. Dadurch werden in uns Ansprüche auf eine Geschlossenheit der Form erweckt, die dann doch nicht anzutreffen ist, so dass uns die Formlosigkeit, d. h. die willkürliche Aneinanderreihung der Teile nur um so mehr beunruhigt. Mangel an fester Form im Grossen aber ist eine in der Zeit der Romantik nicht seltene Erscheinung. Als Beispiele hierfür können die Sonaten von Weber, die h-moll Sonate von Chopin, die fis-moll Sonate von Schumann und auch einige seiner Novelletten dienen.

Inhaltlich deuten die vielen Modulationen, die aber hier, auch wenn sie nicht in weit entfernte Tonarten führen, häufig an einer gewissen Plötzlichkeit und Härte leiden, auf die Romantik hin, noch mehr vielleicht die Einwirkungen, die unverkennbar Chopin auf dieses Werk ausgeübt hat. Sie zeigen sich einerseits in der schwer zu definierenden Haltung des Ganzen und namentlich in der Melodiebildung, wenn auch weder der Duft noch die Tiefe eines Chopinschen Klavierstückes annähernd erreicht ist, andererseits in der Verwendung gewisser Melodieverzierungen, wie Sextenvorschläge und kleine chromatische Läufe. Wieck hatte ebenso wie Schumann die Bedeutung Chopin's früh erkannt und seine Tochter namentlich die Variationen Op. 2 studieren lassen, die eine Zeitlang einen Glanzpunkt ihres Programmes bildeten.

Bezeichnend für die Unreife und das Schwanken der Komponistin

[1]) Vergl. Gesammelte Schriften von R. Schumann, 3. Auflage, 1875, I. Band, Seite 334.

[2]) Schumann, a. a. O., Seite 199.

Digitized by Google

zwischen verschiedenen Stilarten ist es, dass sie den Walzern einen glänzend virtuosenhaften Schluss anhängte, der mit seinen verbrauchten Modulationen an die italienischen Opernfinales der damaligen Zeit anklingt. Als Ganzes betrachtet wird man die Komposition, die übrigens auch in ihren Gedanken nicht mehr das Gepräge der Kindlichkeit trägt, nicht gelten lassen; aber an einzelnen hübschen, anmutigen Teilen wird man sich doch erfreuen.

Eine wirkliche Verschmelzung von Technik und romantischem Gehalt ist in den „4 Pièces caracteristiques", Op. 5, vollzogen. Die Romantik zeigt sich hier von einer anderen Seite, nämlich in ihrer Neigung für das Unheimliche und Spukhafte. Hauptsächlich der Erzeugung solcher Stimmungen dienen die weiten Griffe und grossen Sprünge, die hier auffallen. 1835 schreibt Clara Wieck an Schumann, sie bereite die „Danse des Phantômes" und „Une Nuit de Sabbat" zum Drucke vor.[1]) Mit letzterem ist zweifellos die Anfangsnummer unserer Sammlung: Le Sabbat, Impromptus, gemeint, mit ersterem wahrscheinlich die Schlussnummer: Ballet des Revenants. Diese beiden Stücke waren also jedenfalls schon früher entstanden, ob auch die beiden anderen, oder ob sie damals erst hinzukomponiert wurden, lässt sich nicht sagen. Dass in dem Briefe den Überschriften beigefügt ist: Doppelgänger- und Hexenchor, deutet darauf hin, dass Clara Wieck bei der Komposition an Märchen dachte, die sie als Kind von Schumann so gern hatte erzählen hören und in denen der Doppelgänger eine grosse Rolle spielte. Übrigens spricht sie schon 1833 von geplanten Doppelgänger-Kompositionen und von einem vollendeten Doppelgänger-Chor.[2])

Alle vier Stücke sind durchaus gelungen. Das Dämonische ist namentlich in No. 1 und 4 ausgeprägt. Sehr gut beginnt die Einleitung des letzteren mit dem verminderten Quintensprunge des Basses. Der Hauptteil ist reich an scharfen Dissonanzen, wie sich überhaupt in dem ganzen Heft eine bemerkenswerte Beherrschung auch entlegenerer harmonischer Möglichkeiten zeigt. Wo er zum Schluss wiederkehren sollte, wird er nur noch angedeutet, und die letzten Akkorde wenden sich, leise verklingend, nach Dur. Dieser Schluss, sogar mit der Terzlage des letzten Dreiklanges, erinnert unverkennbar an den Anfang und das Ende der Ouvertüre zum „Sommernachtstraum". Auch auf die Rhythmik des ganzen Stückes scheint dieses Werk, namentlich der Rüpeltanz, eingewirkt zu haben. Noch stärker sind die Anklänge an Mendelssohn in dem ruhigen Mittelsatz von No. 2, einem Caprice alla Bolero. Hier ist seine Melodie-

[1]) Litzmann, a. a. O., Seite 87. Über die Variationen in F, die sie, wie sie in demselben Briefe schreibt, gleichfalls druckfertig gemacht hatte, ist mir nichts weiteres bekannt.

[2]) Litzmann, a. a. O., S. 64.

bildung so genau nachgeahmt, dass eine Stelle geradezu wie ein Zitat aus dem „Frühlingslied" in den „Liedern ohne Worte" erscheint. Der Satz ist dem erregten und sehr guten Bolero gegenüber vielleicht etwas zu sentimental. In beiden Teilen findet sich die rhythmische Eigentümlichkeit, dass der Dreivierteltakt in der rechten Hand in den zweiteiligen Sechsachteltakt umschlägt, während er in der linken beibehalten wird. In dem Bolero und ebenso in No. 3, einer Romanze, kommt auch die Zusammenziehung von Dreivierteltakten in Zweivierteltakte vor, ohne dass die Taktvorzeichnung wechselt. Solche Kombinationen und Verschiebungen sind in der älteren Tonkunst, vom 15. und 16. Jahrhundert bis Bach, häufig anzutreffen und gingen von da zum Teil in die Musik des 19. Jahrhunderts über. Am ausgiebigsten und schönsten wurden sie von Brahms verwertet. Ob aber schon in den hier in Rede stehenden Kompositionen etwa eine Einwirkung Bachs anzunehmen ist, dürfte sich kaum entscheiden lassen. Die eben erwähnte Romanze bildet wohl den Höhepunkt der Sammlung. Sie steht, wenn man diese als ein Ganzes betrachtet, an Stelle des langsamen Satzes und kontrastiert wirksam zu den übrigen Stücken. Sie beginnt in H-dur und schliesst in h-moll, wodurch ihre ernste, durch ausgesuchte Harmoniewendungen noch verstärkte Stimmung am Schluss eine eigenartige Vertiefung erfährt. Leider ist der Mittelteil trotz seiner Mendelssohnschen Färbung etwas gewöhnlich ausgefallen. Der Einwirkung Mendelssohns werden wir von nun an häufig begegnen; wurden doch seine Werke sehr rasch Gemeingut der musikalischen Welt, und stand er doch seit seiner Übersiedelung nach Leipzig, 1836, zu Clara Wieck und zu Schumann, der ihn aufs höchste verehrte, in freundschaftlichen Beziehungen.

Der Opuszahl nach folgen nun die „Soirées musicales" (Toccatina, Ballade, Nocturne, Polonaise und 2 Mazourkas), die Schumann am 12. September 1837 in seiner Zeitschrift besprach, die also wohl erst in diesem Jahre erschienen waren. Zur Begründung dafür, dass es nötig sei, „sich mit einigem Anteil in sie zu vertiefen", schreibt er:

„Sind sie doch einer so ausländischen Phantasie entsprungen, als dass hier die blosse Übung ausreichte, diese seltsam verschlungenen Arabesken verfolgen zu können — einem zu tief gegründeten Gemüt, als dass man, wo das Bildliche, Gestaltenähnliche in ihren Kompositionen mehr in den Hintergrund tritt, das träumerische, in sich vertiefte Wesen auf einmal zu fassen vermöchte."

Später heisst es:

„Einesteils verraten die Soiréen doch gewiss jedem ein so zartes, überwallendes Leben, das vom leisesten Hauch bewegt zu werden scheint, und doch auch wieder einen Reichtum an ungewöhnlichen Mitteln, eine Macht, die heimlicheren, tiefer spinnenden Fäden der Harmonie zu verwirren und auseinanderzulegen, wie man es nur an erfahrenen Künstlern, an Männern gewöhnt ist."

Und endlich lautet das zusammenfassende Urteil:

„Sind sie ein Resultat? Wie die Knospen sind sie's, ehe sie die Farbenflügel in offener Pracht auseinandertreiben, zur Betrachtung fesselnd und bedeutend, wie Alles, was eine Zukunft in sich birgt.“ [1])

Das „träumerische, in sich vertiefte Wesen“ würde Schumann vielleicht schon der Romanze aus Opus 5 zuschreiben. Aus ihr und aus den übrigen Stücken dieser Sammlung ist uns auch schon die Fähigkeit der Komponistin entgegengetreten, „die heimlicheren, tiefer spinnenden Fäden der Harmonie zu verwirren und auseinanderzulegen.“

Von den Werken für Klavier allein, die mir zugänglich waren, gehören in die erste Periode noch zwei Hefte, Op. 10 und 11. Ersteres enthält zwei Scherzi, letzteres drei Romanzen. Gleich die Einleitung zum ersten Scherzo ist wieder harmonisch sehr interessant, ohne gesucht zu sein. Zu einem Orgelpunkt in der Oberstimme erklingen chromatisch abwärtsschreitende Akkordfolgen. Das Scherzo selbst ist sehr kräftig und hübsch. Dagegen sind die beiden Kantilenen, die als zwei Trios zu betrachten sind, nicht bedeutend. Bei oberflächlichem Nachdenken könnte man von einem weiblichen Komponisten gerade das Umgekehrte erwarten. Aber es ist bekannt, dass man die wahrhaft schöpferische Begabung eines Tonsetzers an nichts leichter erkennt als an seinen Adagios und überhaupt an seinen getragenen Sätzen, weil nichts schwerer zu schreiben ist als diese. Hier, wo der Reiz des raschen Tempos wegfällt, wo das langsame Tempo den Hörer sogar leicht ermüdet, wo auch die Rhythmen in der Regel einfacher sind, fällt der Tonfolge selbst die Aufgabe zu, den entscheidenden Eindruck auf uns auszuüben, und hierin liegt eben die Schwierigkeit für den Komponisten. Darum gelingt selbst solchen, die in anderem Meister sind, denen es aber an der höchsten schöpferischen Kraft fehlt, so selten ein wirklich guter langsamer Satz, und Clara Wieck macht hierin keine Ausnahme. Das zweite Trio beginnt, obgleich die Haupttonart des ganzen Stückes d-moll ist, in Es-dur, wieder ein Beweis für die Vorliebe der Komponistin für Modulationen. Einmal liegt die Melodie im Tenor, wenn die Anwendung dieses Ausdruckes auch beim freien Klaviersatze erlaubt ist. Der erste, der innerhalb desselben den Tenor zeitweise zur Hauptstimme erhob, war Weber, und von ihm ging dieser Kunstgriff, der dem Instrumente schöne, bis dahin unbekannte Klangeffekte entlockte, auf die jüngeren Romantiker über. Auch im zweiten Scherzo steht die das Trio bildende Kantilene gegen den Hauptteil weit zurück. In diesem findet sich ein starker Anklang an Mendelssohn, und hier sind wohl auch die im Dreivierteltakt durch Synkopierung

[1]) Schumann, a. a. O., Seite 249.

entstehenden Zweivierteltakte auf den Einfluss dieses Meisters zurückzuführen.

Die drei Romanzen erschienen bei Mechetti in Wien und wurden jedenfalls, als Clara Wieck 1839 dort konzertierte, in Druck gegeben.[1]) Sie sind Schumann gewidmet und entstanden sicher in der Zeit des schwersten Kampfes, den die beiden um ihre Vereinigung zu führen hatten. In der Tat herrscht in den beiden ersten Stücken eine düstere Grundstimmung. No. 1 ist nicht besonders gelungen, da die Erfindung des Hauptthemas kein glücklicher Wurf war. Der Mittelsatz gemahnt uns zum erstenmal, wenn auch nur von fern, an Schumannsche Klaviermusik, verläuft aber im ganzen doch konventionell. Wieder ist die eigenartige Modulationsordnung zu beachten: das Ganze steht in es-moll, der Mittelsatz erscheint das einemal in Ges-dur, das anderemal aber in A-dur.

Bedeutend besser ist die zweite Romanze, deren gutes Hauptthema zuerst im Tenor auftritt. Den Übergang zum Mittelsatz bildet eine leidenschaftlich erregte Stelle über einem Orgelpunkt des Basses. Der Mittelsatz selbst, Allegro appassionato, hält sich nicht auf der Höhe des Hauptteiles. In diesen leitet ein langsamerer Satz mit sehr schöner Vorbereitung des Themas zurück. Man sieht, wie sehr gegen früher die Herrschaft über die Form gewachsen ist und wird sich danach nicht wundern, dass die Werke der zweiten Periode gerade eine auffallende Formgewandtheit aufweisen. Die letzte Romanze bringt gleichsam die Versöhnung, ist aber unbedeutend.

Am 9. November 1835 trat Clara Wieck zum erstenmal mit ihrem Klavierkonzert an die Öffentlichkeit, war aber schon zwei Jahre vorher mit seiner Ausarbeitung beschäftigt. Schumann besprach es im 4. Schwärmbrief an Chiara. Da es mir aber unmöglich erscheint, genau zu erkennen, welche Teile des Werkes er mit seinen verschiedenen poetischen Umschreibungen meinte, führe ich nur diejenigen Worte an, die eine positive Kritik enthalten:

„Ich sah oft Kähne kühn über den Wellen schweben, und nur ein Meistergriff am Steuer, ein straff gezogenes Segel fehlte, dass sie so siegend und schnell als sicher die Wogen durchschnitten: So hört ich hier Gedanken, die oft nicht die rechten Dolmetscher gewählt hatten, um in ihrer ganzen Schöne zu glänzen, aber der feurige Geist, der sie trieb, und die Sehnsucht, die sie steuerte, strömte sie endlich sicher zum Ziel.“[2])

[1]) op. 10 und alle in der Folge noch zu erwähnenden Werke erschienen bei Breitkopf und Härtel, Leipzig.

[2]) Vollständig ist die Stelle bei Litzmann, a. a. O., Seite 91, zitiert. Übrigens nahm Schumann diesen Schwärmbrief, wie auch manches andere, nicht in seine gesammelten Schriften, 1853 erschienen, auf. Erst in ihrer 4. Auflage, 1891, in der nach Möglichkeit alle seine schriftstellerischen Erzeugnisse zusammengetragen sind ist er wieder abgedruckt.

Der erste Satz des Konzertes, a-moll, beginnt im Tutti gleich mit dem kräftig gehaltenen Hauptthema. Sehr gut ist der Einsatz des Klavieres mit einigen energischen Gängen in Oktaven. Dann folgt statt des Seitenthemas nur ein kleiner, neuer Tuttigedanke in der Dominanttonart, und hierauf leitet das Klavier rezitativartig, nur von eingestreuten Akkorden des Tutti unterbrochen, in das eigentliche Solo über. Dieses umspielt naturgemäss zunächst das Hauptthema, verliert sich aber bald, namentlich nach dem Übergang nach F-dur, in weit ausgesponnenes Figurenwerk, das zwar nicht unmelodisch ist und manche hübsche Einzelheiten enthält, aber keinen thematischen Zusammenhang mit dem Vorangegangenen erkennen lässt und den Hörer ermüdet. Diese Episode wird es hauptsächlich gewesen sein, in der Schumann „einen Meistergriff am Steuer" und „ein straffgezogenes Segel" vermisste. Erst vom As-durteil an wird der Anfang des Hauptthemas motivisch verwertet, bis auf der Dominante der Haupttonart das Tutti einfällt, um seinen zweiten, dann seinen ersten Gedanken zu bringen und in den zweiten Satz, eine Romanze in As-dur, überzuleiten. Diese leidet an allzu schmachtender Sentimentalität, die noch dadurch verstärkt wird, dass bei der Wiederkehr des Hauptteiles nach einem Mittelsatz in E-dur die Melodie dem Violoncell übertragen ist und nur vom Klavier umspielt wird. Wieder folgt eine Überleitung, die zum Finale führt, das ein Rondo mit zwei Seitensätzen und den üblichen ausgeschmückten Wiederholungen bildet. Wie der letzte Konzertsatz stets leicht gehalten ist und besonderen Glanz entfaltet, so lässt sich auch an diesem Finale die virtuosenhafte Richtung, der das ganze Konzert angehört, am deutlichsten erkennen. Es erfordert einen nicht geringen Grad von Technik, namentlich in weiten Sprüngen, und hat bei nicht gerade gewählter Melodik einen frischen Zug, wie er einem solchen Satze angemessen ist. Die Instrumentierung scheint, soweit sich das nach den Angaben des Klavierauszuges beurteilen lässt, einfach, aber geschmackvoll zu sein. Namentlich tritt die Gruppe der Holzbläser öfters in hübschen Gegensatz zum Streichkörper. Im ganzen konnte sich das Konzert, wenn es auch auf die Dauer nicht lebensfähig war und von der Komponistin nach ihrer Verheiratung wohl nie wieder öffentlich gespielt wurde, neben den damaligen virtuosenhaften Kompositionen gleicher Gattung wohl sehen lassen, und als das Werk eines vierzehn- bis fünfzehnjährigen Mädchens ist es eine ganz erstaunliche Leistung.

Mit den Jahren und mit der zunehmenden Veredelung des Musiklebens, die namentlich dem Schaffen Mendelssohns und Schumanns zu verdanken ist, aber auch der reformierenden Tätigkeit, die der eine als Dirigent und Klavierspieler, der andere als Schriftsteller ausübte, reinigte, vertiefte und befestigte sich auch der Geschmack Clara Wiecks. Schon

Digitized by Google

etwa mit 18 Jahren war sie die bedeutendste Beethovenspielerin ihrer Zeit, ja sie stand in der Erfassung der Beethovenschen Werke in einer Reihe mit Mendelssohn und Liszt, und ebenso war sie, wie Schumann bei Gelegenheit der Besprechung der „Soiréen" bezeugt, in alle Geheimnisse der Bachschen Klaviermusik eingedrungen. Unter den Tonsetzern ihrer Zeit fand sie das, was sie suchte, bei Chopin und Mendelssohn, vor allem aber bei Schumann. Nicht lange nach ihrer Verheiratung schrieb sie in ihr Tagebuch:

„Die Konzertkompositionen als: Etüden von Henselt, Phantasieen von Thalberg, Liszt usw. sind mir ganz zuwider geworden. Alles das kann keinen dauernden Genuss schaffen." [1])

Damit ist ihre endgültige Abkehr von der virtuosenhaften Richtung scharf bezeichnet, und auch in ihren Kompositionen findet sich von ihr von nun an keine Spur mehr.

Für diese Wendung ist es wohl auch charakteristisch, dass sie zunächst nicht fortfuhr, Klaviersachen zu schreiben, sondern sich in der Komposition von Liedern versuchte. Zum ersten Weihnachtsfest nach ihrer Verheiratung überraschte sie ihren Mann mit drei Liedern. Obgleich Beide nur eines von ihnen, „Ihr Bildnis" von Heine, der Veröffentlichung wert hielten (es erschien als No. 1 in op. 13), übergab ihr Schumann doch einige Gedichte aus Rückerts „Liebesfrühling" zur Komposition, welchem Werke er selbst um die gleiche Zeit eine Reihe von Liedertexten entnahm. Es muss ihr aber anfangs sehr schwer geworden sein, denn im Januar 1841 schreibt sie resigniert:

„Ich habe mich schon einige Male an die mir von Robert aufgezeichneten Gedichte von Rückert gemacht, doch will es gar nicht gehen. — Ich habe gar kein Talent zur Komposition."

Diese Stimmung war jedoch vorübergehend, denn im Juni waren vier Lieder vollendet, von denen drei, mit denjenigen Schumanns in einem Hefte vereinigt, veröffentlicht wurden.[2])

Gleich das erste Lied, „Er ist gekommen in Sturm und Regen", zeigt die Schreibweise Schumanns in ausgeprägter Form. Namentlich tritt sie in der selbständigen, unruhig bewegten Begleitung und im Nachspiel hervor, das ganz in der von Schumann gefundenen Art die Stimmung des Liedes fortspinnt und ausklingen lässt. Sehr schön wirkt die Ruhe am Schluss der letzten Strophe im Gegensatz zu der vorangegangenen Erregtheit. Als eine gewisse romantische Willkür ist es wohl zu bezeichnen, dass das Lied in f-moll beginnt, aber in As-dur schliesst.

---

[1]) Litzmann, 2. Band, Seite 18.

[2]) Als op. 12 von Clara Schumann, als op. 37 von Robert Schumann. Von Clara ist Nr. 2, 4 und 11.

Digitized by Google

Um so einheitlicher ist das folgende Lied, „Liebst Du um Schönheit", gehalten, eines der schönsten, die sie geschrieben hat. Die Begleitung ist noch selbständiger als im vorigen Lied, indem sie mehr kontrapunktiert als figuriert. In ihrer mässig gehenden Bewegung gibt sie der einfachen Melodie einen festen und doch zugleich reich gegliederten Untergrund. Eine sehr schöne Sequenz aus Septimenakkorden mutet entschieden altertümlich an und wäre ohne die Einwirkung Bachs sicher nicht entstanden. Sie fällt aber nicht etwa aus dem Stil des Ganzen heraus, sondern fügt sich im Gegenteil dem Stimmengewebe auf die natürlichste Weise ein. Das Lied, in F-dur stehend, enthält keine eigentliche Modulation, sondern berührt als Ruhepunkt nur die Dominante der verwandten Molltonart. Trotz dieser Einschränkung ist es durch begeisterten Schwung ausgezeichnet, der zu Beginn der Schlusstrophe noch dadurch gesteigert wird, dass zu der ersten Melodiephrase des Alt (die Singstimme als Sopran gerechnet) die höhere Oktave tritt, sodass sie nun auch höher als die Singstimme zu liegen kommt. Es ist vielleicht kein Zufall, dass gerade in dieser Komposition der Schumannsche Einfluss stark zurücktritt, scheint es doch, als habe die Begeisterung für das Gedicht, das zweifellos das innerste Fühlen der Komponistin aussprach, sie eigene Pfade finden lassen.

Das letzte Lied, „Warum willst Du Andre fragen", erinnert im Ganzen und in Einzelheiten, so im Nachspiel und in einem Septimensprung der Melodie nach abwärts, wieder an Schumann. Der Anfang ist sehr hübsch, dann aber verflacht die Melodie etwas.

Wahrscheinlich bis Sommer 1843 entstanden die fünf Lieder, die mit dem bereits erwähnten als op. 13 erschienen. Bei weitem das bedeutendste in dieser Sammlung ist Nr. 2, „Sie liebten sich Beide" von Heine. Einen so herben Ton tiefsten Schmerzes wie hier hat Clara Schumann niemals sonst angeschlagen. Die Deklamation mit den charakteristischen Pausen ist ausgezeichnet, die Begleitung nicht sehr selbständig, aber harmonisch sehr ausdrucksvoll, namentlich durch den Orgelpunkt im Anfang. Auch hier kann höchstens von einer ganz allgemeinen Beeinflussung durch Schumann gesprochen werden. Er selbst machte über dieses Lied die Notiz: „Das Gelungenste, was sie bis jetzt überhaupt geschrieben hat." Das war im Sommer 1842. Wir müssen ihm vollkommen recht geben, aber „Liebst Du um Schönheit" ebenso hoch stellen. Aus op. 13 kommt diesen beiden wohl No. 3, „Liebeszauber" von Geibel, an Wert am nächsten. Es enthält eine echt Schumannsche Steigerung und bringt später eine sehr schöne, unerwartete Ausweichung auf die erniedrigte 7. Stufe der Durtonart und von da auf die Unterdominante. Der anmutig aufstrebende Anfang und der sinnende, halb nach Moll gewandte Schluss entsprechen durchaus dem Gang des Gedichtes.

Digitized by Google

Die übrigen Lieder fallen merklich ab. So wird in No. 5, „Lorelei" von Rückert, nicht gehalten, was der schöne Anfang mit den gehenden Mittelstimmen der Begleitung verspricht, denn alle Schlusswendungen sind schwächlich geraten. In No. 1, „Ihr Bildnis", das übrigens, wie wir sahen, das älteste dieser Lieder ist, bringt es die Melodie, die sich über einer in Schumanns Weise gehaltenen Akkordbegleitung bewegt, zu keinem rechten Höhepunkt. No. 4, „Der Mond kommt still gegangen" von Geibel, klingt allzu stark an Schumanns „Mondnacht" an und ist auch im übrigen in der Erfindung nicht bedeutend. In No. 6 endlich, „Die stille Lotosblume" von Geibel, wirkt die immer wiederkehrende Triole der Begleitung sehr monoton. Das Lied schliesst nicht nur im Gesang, sondern auch im Nachspiel mit dem Dominantseptimenakkord, weil das Gedicht mit einer Frage endigt; wieder ein echt romantisches Wagnis, das aber, wie mir scheint, obgleich es in neuester Zeit sogar theoretisch gutgeheissen und empfohlen wurde,[1]) stets misslingen muss, da wir die Dissonanz nun einmal nicht als End-, sondern nur als Durchgangspunkt empfinden. Daraus, dass ein Gedicht mit einer Frage schliessen kann, folgt noch lange nicht, dass ein Musikstück mit einer Dissonanz schliessen könne.

[1]) Vergl. A. I. Polak, Über Zeiteinheit in bezug auf Konsonanz, Harmonie und Tonalität, 1900, Seite 50 und andere Stellen, ferner: E. Markham Lee, The Future of the Cadence, Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft, Jahrgang 7, Seite 315 ff.

Schluss folgt

Digitized by Google

DAS SCHUMANN-FEST IN BONN

22.—24. MAI 1906.

von Conrad Ramrath-Urfeld a. Rh

Es war ein pietätvoller Gedanke, in Bonn, in der Stadt, in der Robert und Clara Schumann ihre letzte Ruhestätte fanden, eine Gedenkfeier für den am 29. Juli 1856 verblichenen Meister der Töne zu veranstalten. Welch freudigen Widerhall diese schöne Idee fand, geht aus der Tatsache hervor, dass die grosse Bonner Beethovenhalle schon Wochen vor Beginn des Festes ausverkauft war, und viele Verehrer des grössten deutschen Romantikers keinen Platz mehr fanden. Es stellte sich jedoch heraus, dass das musikalische Programm dieses Festes kein besonders glückliches war. Man schien die Absicht gehabt zu haben, ein von den früheren Bonner Schumannfesten im August 1873 und im Mai 1880 abweichendes Programm aufzustellen. Da man aber damals schon das Bedeutendste hervorgesucht hatte, und die für ein Musikfest grossen Stils geeigneten Werke gerade infolge der Natur Schumanns nicht allzu zahlreich sind, war man diesmal auf zwar weniger gehörte, aber auch mehrfach unbedeutendere Werke angewiesen. Das Konzertstück für 4 Hörner mit grossem Orchester op. 86 gehört eigentlich in einen Prüfungsabend eines Konservatoriums; Schumann selbst hat es einmal als ein „kurioses Stück" bezeichnet; ausserdem konnten selbst so ausgezeichnete Künstler wie Jean Penable, Emile Vuillermoz, Jean Copdevielle und Alexandre Delgrange aus Paris die überaus schwierige Komposition nicht technisch vollkommen sauber wiedergeben. Man hörte gar viele Fehltöne, und mancher, der der Generalprobe schon beigewohnt, sah, sozusagen auf heissen Kohlen sitzend, mit steigendem Unbehagen die nicht zu umgehenden Fehler wieder herannahen. Jedenfalls war das Komitee übel beraten, als es dieses Werk auf das Programm setzte. Eine „künstlerische Notwendigkeit" — wie in Bonn behauptet wurde — war die Aufführung der vollständigen Faustmusik wohl kaum. Schumann hat den dritten Teil (Fausts Verklärung) 1844 zuerst allein komponiert, die andern Teile 4—5 Jahre später, die Ouvertüre wurde sogar erst im Jahre 1853 geschrieben. Dieser Abstand ist für jeden musikalisch Empfindenden zu auffallend, um überhört zu werden. Wollte man ein grösseres Werk dem Programm einfügen, so hätte unbedingt „Paradies und Peri" gewählt werden müssen, da weder die „Messe" noch das „Requiem" geeignet erscheinen konnten. Ebensowenig wird das „Neujahrslied" von Rückert für Chor, Soli und Orchester op. 144, das allgemein als eine bedeutungslose Gelegenheitskomposition empfunden wurde, dazu gedient haben, das Andenken an den edlen Meister in gebührender Weise neu zu erwecken. Auch die Wahl der Lieder — aus dem ureigensten Gebiete Schumanns — können wir von unserm Standpunkt aus nicht glücklich heissen. Mag die „Dichterliebe" noch so vortrefflich, wie in diesem Falle von Messchaert, vorgetragen werden, so schöpft doch der Zyklus weder in der Erfindung wie in der Form

so aus dem Vollen, wie so viele der andern herrlichen Gesänge. — Im Mittelpunkt des Festes stand unter den Mitwirkenden Altmeister Joseph Joachim, der mit der ihm eigenen Schlichtheit die sog. „Rheinische Symphonie" Es-dur, die Ouvertüren zu Genoveva und Manfred und das Stück für 4 Hörner dirigierte und im Verein mit Halir, Hausmann und Dohnányi (an Stelle des im letzten Moment absagenden Saint-Saëns) am dritten Tage das Es-dur Klavierquartett zu herrlicher Wiedergabe brachte. Die Direktion der übrigen Werke sowie die Klavierbegleitungen lagen in Händen des städtischen Musikdirektors Prof. Grüters. Was bei der Aufführung der grossen Werke für Orchester wie für Chor allgemein auffiel, war die etwas akademische Ruhe, mit der sie geleitet wurden; gar manchem erschien einzelnes geradezu verschleppt, so besonders der wundervolle Eingangschor des dritten Teils der Faustmusik. Ausnahmen hiervon machten nur die B-dur Symphonie und das „Requiem für Mignon", deren Ausführung eine wohltuende Frische zugute kam. Die „Dichterliebe" litt sehr durch die Transposition in tiefere Lagen. Einzelnes erschien uns hier ganz unmöglich. Auch stand hier die Begleitung nicht auf der poetischen Höhe, während Prof. Grüters den Klavierpart im „Spanischen Liederspiel" mit entzückender Grazie ausführte. Selten abgeklärte Leistungen waren die Klavierspenden Ernsts von Dohnányi, der mit feinem Anschlag und vollendeter Phrasierung das a-moll Konzert und die Kreisleriana spielte. Ausser Prof. Messchaert machten sich um die Soli in den Gesangwerken mit Orchester Adele Münz, Anna Kappel, Adrienne von Kraus-Osborne, Felix Senius und Dr. Felix von Kraus in hervorragender Weise verdient. Die vier letztgenannten Künstler vereinten ihre Stimmen schliesslich zu dem köstlichen, den musikalischen Teil des Schumannfestes beschliessenden „Spanischen Liederspiel". Der wohlgeschulte Chor und das vorzügliche Berliner Philharmonische Orchester vervollständigten das Verzeichnis der 385 Mitwirkenden. — Das geschmackvoll ausgeführte Festbuch wird wohl auch über diese Tage hinaus sich für viele als ein liebes und bleibendes Erinnerungszeichen bewähren, da es ausser den notwendigen Mitteilungen eine warm geschriebene Skizze des Lebensganges Schumanns, die Bildnisse von Robert und Clara Schumann, eine Ansicht des Grabdenkmals, ein Faksimile des zweiten Liedes der „Dichterliebe" und genaue Daten über die Fertigstellung der einzelnen Werke, insbesondere der Faustmusik, wie sie in dieser Vollständigkeit bisher noch nicht veröffentlicht worden sind, enthält. Als Nachtrag erschienen in der „Bonner Zeitung" vom 24. Mai zwei bisher ungedruckte Briefe Schumanns aus den Jahren 1847 und 1852. Grosses Interesse erregten auch die Manuskripte, welche die Familie Schumann (von deren Angehörigen zwei Töchter und zwei Enkel des Komponisten zum Fest erschienen waren) im Beethovenhaus ausgestellt hatte. Ein gemeinschaftliches Festessen und eine Rheinfahrt bis Andernach vereinigten die zahlreichen Teilnehmer zu einer fröhlichen Gesellschaft. — Der eigentlichen Feier voraus ging am Sonntag den 20. Mai ein erhebender Gedächtnisakt am Grabe Schumanns, den Joseph Joachim mit folgenden ergreifenden Worten einleitete:

„Ehrfurchtsvoll nahen wir huldigend der geheiligten Stätte, in der Robert und Clara Schumann ruhen. Fünfzig Jahre sind hingegangen seit dem Tode des Meisters, vor gerade zehn Jahren ward uns Clara Schumann entrissen. Beide bleiben leuchtende Sterne am Kunsthimmel für Schaffende und Ausübende. Generationen wird die Muse des Tondichters erquicken, seine Lieder, seine instrumentalen Tongebilde sind Eigentum aller Weltteile, und auch wir wollen uns in diesen Tagen erheben an dem, was er geschaffen. Es wird beredter von seiner Grösse zu uns sprechen, als alle Worte es vermöchten. Aber hier wollen wir besonders des edlen Menschen gedenken, des hohen Menschen,

Digitized by Google

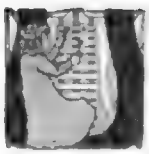
wie sein Lieblingsdichter Jean Paul diejenigen seltenen Sterblichen bezeichnet, die immer hinieden unentwegt ein Geistesleben führen, den göttlichen Funken in sich fördernd; deren Gedanken dem Weltgetriebe fern bleiben, das weitab in wesenlosem Scheine hinter ihnen liegt. Und doch wie gütig, wie liebevoll wandelte dieser hohe Mensch unter seinen Mitmenschen, wie suchte er fördernd jedes Fünkchen echten, wahren Strebens zu reiner Flamme zu entfachen. Wie rein und neidlos war er in seiner Bewunderung anderer Meister, wie liebte er Mendelssohn, Brahms, wie willig erkannte er andere, auch Geringere, an! Seine Schriften geben dafür ein bleibendes Zeugnis. Aber auch für seine Gerechtigkeitsliebe! Er durfte im Bewusstsein seines reinen Wollens bei Gelegenheit streng sein und verschwieg seinen Unmut nicht. Eine äussere Würde war ihm eigen, der sich nichts Unlauteres zu nahen wagte; und doch dabei eine rührende Bescheidenheit, für die ein eigenes Erlebnis aus seinen letzten Lebensjahren mitzuteilen mir gestattet sei. Schumann und Clara besuchten Hannover, und ich hoffte, ihnen durch Vorführung von Musik eine Freude zu bereiten. Wir spielten dem Meister Quartette vor, wobei es natürlich war, dass ich u. a. ein Lieblingsstück von mir wählte, das f-moll Quartett von Beethoven. Als ich nun darauf eines seiner eigenen herrlichen Quartette auf das Pult legte und er dies sah, gab er mir in seiner treuherzigen Weise die Hand und mit einem eigentümlich schönen Ausdruck der wunderbar milden Augen sagte er: „Nein, dies nicht, nach dem, was wir soeben gehört!" Ich werde die Herzlichkeit im Ton, die Wahrheit, die daraus sprach, nie vergessen. Es ist wohltuend, gerade hier in der Geburtsstadt Beethovens an diese Huldigung zu denken. Beide grosse Meister hat Bonn durch Monumente geehrt, den hier in die Welt eintretenden, den hier zur Ruhe eingegangenen. Möge dies der Gemeinde ein Wahrzeichen bleiben, Frau Musika in Ehren zu halten, für ihre Pflege rastlos tätig zu bleiben. Die kommenden Tage werden, wie wir alle wünschen und hoffen, Zeugnis für das Streben der Stadt geben. Bevor wir aber diese geweihte Stätte verlassen, wollen wir in inniger Verehrung auch derjenigen gedenken, die an des Gatten Seite hier ruht, seiner Clara, die ihn so ganz verstanden, die sein Schmuck und sein Trost durchs ganze Erdenwallen blieb. Erhebend ist es auch, das Leben dieser einzigen Frau zu betrachten, die im Kämpfen gegen ein herbes Geschick stark, nie verbittert, die Güte selbst blieb. Immer werden Robert und Clara ein Symbol reinster Liebe, echten deutschen Seelenlebens bleiben. Mit Sehnsucht denken alle an die beiden zurück, welchen das Glück ward, in ihrer Nähe sich zu erbauen. Die Schönheit dieser Menschen bleibt läuternd für uns, auch nach ihrem Heimgang ‚viel zu heilig für ihren Schmerz'. Wir wollen ihnen huldigen, indem wir rheinische Blüten, Kinder des Frühlings, darbringen."

Für die grossen Verdienste, die sich Meister Joachim im Laufe der Jahre um das künstlerische Gelingen der Beethovenfeste in Bonn erworben, waren ihm die Rechte eines Ehrenbürgers der Stadt Bonn verliehen worden, wofür der greise Künstler in bewegten, ungemein bescheidenen Worten dankte.

Digitized by Google

ÜBER ROBERT SCHUMANNS KRANKHEIT

von Dr. Gustav Altmann-Strassburg



Ueber Robert Schumanns Krankheit" betitelt sich eine 52 Seiten lange Broschüre[1]) von Dr. P. J. Möbius, einem Leipziger Nervenarzte, der auch auf andern Grenzgebieten seines Faches durch schriftstellerische Arbeiten von unerschrockener Originalität sich hervorgetan, u. a. mit der bekannten Abhandlung „Über den physiologischen Schwachsinn des Weibes" der modernen Frauenbewegung kühn den Fehdehandschuh hingeworfen hat. Wie es dabei dem Verfasser nicht darauf ankam, Zeitströmungen und Modeansichten sich mutig entgegenzustemmen, so scheint ihm auch in seiner Schumannbroschüre die Neigung zur selbständigen Umdeutung anscheinend feststehender Tatsachen die Feder geführt zu haben. Die bisherige Anschauung war die, dass Robert Schumann der progressiven Paralyse (vulgo „Gehirnerweichung" genannt) erlegen sei, jener gefürchteten, gerade das reifere Mannesalter mit Vorliebe heimsuchenden Gehirnaffektion, die der Hauptsache nach in einem Schwund bezw. einer Entartung der die Denkfunktionen beherbergenden „grauen Substanz" des Grosshirns und der leitenden „weissen" Fasersysteme sich dokumentiert. Möbius hält sich auf Grund einer Reihe von Daten für berechtigt, diese Annahme, die den Eintritt der eigentlichen Krankheit in dem offenkundigen Wahnsinnsanfalle des Jahres 1854 sieht, anzuzweifeln oder dahin zu modifizieren, dass das Seelenleiden Schumanns, teilweise auf erblicher Belastung beruhend, wie ein roter Faden eigentlich seinen ganzen Lebensweg durchziehe, dass eine vorzeitige Verblödung (Dementia präcox) schon geraume Zeit vor dem Eintritt der ausgesprochenen Geistesstörung bestanden habe und dass Schumann somit ein typisches Beispiel für die korrelativen Beziehungen zwischen Genie und Wahnsinn sei, Beziehungen, die ja in einer Reihe anderweitiger Beobachtungen und Abhandlungen schon wiederholt niedergelegt worden sind. — Wir erfahren aus der Broschüre zunächst über Schumanns Familie eine Anzahl Nachrichten, aus denen hervorgeht, dass der Vater früh starb, nach einem an Sorgen und Leiden aller Art reichen Dasein, seine Mutter ebenfalls ein Alter von kaum 40 Jahren erreichte und einen „Hang zum Absonderlichen" besessen habe, dass auch die Geschwister, wiewohl sämtlich älter als Robert, vor ihm gestorben seien — alles Angaben, aus denen allerdings das Vorhandensein einer geringen körperlichen Widerstandsfähigkeit der Familie Schumann hervorgeht, die aber doch keine zwingenden Rückschlüsse auf eine ganz besonders schwächliche Naturbeanlagung des Komponisten zulassen, mit der seine achtfache Vaterschaft wohl auch nicht so ganz im Einklang stehen dürfte! Sodann wird eine Reihe kleiner Züge und Einzelheiten über die äussere Erscheinung Schumanns, sein Wesen und Auftreten berichtet. Meines Erachtens neigt der Nerven-

[1]) Im Verlag von Carl Marhold, Halle a. S., 1906.

Digitized by Google

spezialist, dessen tägliches Brot gewissermassen die subtile Beobachtung solcher manchmal recht minutiösen Apartheiten bildet, leicht zu einer relativen Überschätzung ihrer Bedeutung. Im Auftreten eines jeden, besonders künstlerisch-genial und daher „nervös" beanlagten Menschen wird sich eine Summe von Einzelheiten ausfindig machen lassen, die man als nicht ganz der Norm entsprechend anzusehen das Recht hätte. Wer mit den Musen Zwiesprache führt, achtet nicht immer auf Europens übertünchte Höflichkeit, und so haben bekanntlich ein Berlioz, Beethoven, Wagner usw. genug Momente in ihrem Leben gehabt, die, unter die Lupe des Psychiaters genommen, zu bedenklichen Konsequenzen für die Freiheit dieser Genies hätten führen können. Wohin käme man wohl mit solchen Auslegungen? Namentlich soll man aber in der Deutung a posteriori recht vorsichtig sein: weiss man, dass der „Inkulpat" später geisteskrank geworden, so ist es ja sehr leicht, bei jeder Absonderlichkeit, auf die man unter andern Umständen gar nicht geachtet hätte, „Aha" auszurufen, „da haben wir bereits die Krankheit!" Auch die graphologischen Deutungen, die Folgerungen aus den Handschriftseigentümlichkeiten, sind nach allen mit ihnen gemachten Erfahrungen doch ebenfalls nur cum grano salis aufzunehmen. Was dann weiterhin der Verfasser vom Jahre 1830 an als bereits „krankhafte" Züge anführt, hält vor der kühleren Kritik auch nicht durchgehends stand. Vieles lässt sich ganz ungezwungen als Begleiterscheinung einer reinen Neurasthenie erklären, die ja bei Künstlern, namentlich in Perioden angestrengten Schaffens, ein ganz gewöhnlicher Zustand ist — und wie bekannt, füllte gerade das Produzieren, diese, noch dazu bei den hohen Selbstanforderungen des Meisters, am meisten nervenverzehrende Tätigkeit, den Hauptteil seiner Arbeitszeit aus. Welchem Künstler wäre es da in Augenblicken, wo nach intensivster Konzentration die geistige Reaktion erfolgt, noch nicht passiert, dass Melancholie, Selbstmordideen, dass der Gedanke an ein „Wahnsinnig werden" in ihm aufgetaucht wäre? Dahin gehört auch die Höhen- und Platzangst, von der berichtet wird; nicht minder gewisse subjektive Gehörempfindungen, die bei dem soviel mit dem „inneren Gehör" arbeitenden Tonsetzer wahrlich nichts auffallendes sind. Man weiss, wie sehr auch Wagner jahrelang an nervösen Kopfbeschwerden gelitten hat. So scheint mir die Summe der Züge, die der Verfasser bis zum Jahre 1850, der Übersiedelung nach Düsseldorf, anführt, für das Vorhandensein eines als „Dementia" zu bezeichnenden Leidens keineswegs beweisend zu sein, um so weniger, als bis zu diesem Jahre, ja sogar noch darüber hinaus, Schumann, ganz abgesehen von seinen scharfsinnigen und bahnbrechenden Kunstkritiken, eine Reihe so genialer und bezaubernder Werke geschrieben hat, wie sie ein bereits, wenn auch nur teilweise, „dementes" Gehirn sicher nicht hätte konzipieren und ausbauen können. Schwache Stellen in diesem oder jenem, oder überhaupt misslungene und minderwertige Produkte lassen sich unschwer aus zeitweiser Übermüdung und körperlichen Leiden erklären. Das war bei Mozart, Beethoven usw. nicht anders. Der wirkliche Zusammenbruch erfolgte doch erst im Jahre 1854 unter den heftigsten Sinnestäuschungen (Halluzinationen), Exaltationszuständen usw., bis zu der Katastrophe, dem Selbstmordversuch durch Springen in den Rhein (am 27. Februar 1854), der die Überführung in die Bonner Anstalt zur Folge hatte. Die geistige Umnachtung, die hiermit einsetzte, sollte von dem Unglücklichen — vereinzelte hellere Momente abgerechnet — nun nicht mehr weichen, bis am 9. Juli 1856 der Tod seinem sonnenlos gewordenen Dasein ein Ende machte. Wenn Möbius nun trotz dieser hinlänglich charakteristischen Ausgangserscheinungen der Krankheit und des ebenfalls mit der Annahme der Paralyse sehr wohl übereinstimmenden Sektionsbefundes diese Diagnose ablehnt, so scheint einer seiner Hauptgründe dafür seine Ansicht zu sein, dass jeder Paralyse als ur-

sächliches Moment eine syphilitische Erkrankung zugrunde liege, eine Voraussetzung, für die Schumann — abgesehen von den acht lebenden Kindern! — allerdings keinerlei Anlass bietet. So häufig nun wohl auch der Zusammenhang dieser beiden Affektionen ist, so ist nach neueren Anschauungen (Binswanger usw.) die Unfehlbarkeit desselben doch keineswegs erwiesen. Hingegen wird gerade jene Nervenerkrankung, von der Schumann schon jahrelang unzweideutige Symptome aufwies, eben die Neurasthenie, mit Recht heutzutage als ein für die Paralyse ganz wesentlich prädisponierendes Moment angesehen. — Prüfen wir nun das Gutachten, das Möbius als Endprodukt seiner Ausführungen abgibt, auf Grund der von uns gemachten Einwände, so erscheint zunächst die erbliche Belastung keineswegs als unumstössliche Wahrheit. Ausgesprochene Geisteskrankheit ist bei keinem der Familienmitglieder mit Sicherheit nachzuweisen, selbst nicht bei der angeblich im Anschluss an eine „Hautkrankheit" früh verstorbenen Schwester, und die sonstige Kurzlebigkeit der Familie erscheint noch nicht als ausreichender Grund, um gerade eine psychische Belastung des einen Sohnes einwandsfrei plausibel zu machen. Gelegentlich abnorme geistige Sensationen brauchen durchaus nicht als Vorboten oder Zeichen einer 20 Jahre später ausbrechenden Erkrankung zu gelten: man denke an die ganz ähnlichen Erscheinungen im Leben des jungen Goethe! Auch ein Merkmal: wie die „Pfeifstellung des Mundes" bereits Jahrzehnte vorher als pathologisch zu deuten, erscheint nicht zulässig. Von grösserer Bedeutung halte ich den Malariaanfall des Jahres 1833: diese Krankheit in schwererer Form wird allerdings von verschiedenen Autoren als eine der Grundlagen angesehen, auf denen sich eine spätere Paralyse entwickeln kann. All die Symptome, die Möbius nun weiterhin zur Stütze seiner Dementia-Theorie anführt, besonders auch die Melancholie, scheinen mir viel natürlicher als neurasthenische Merkmale deutbar zu sein, die bei der erwähnten, das Gehirn so ungemein in Anspruch nehmenden Tätigkeit des vielseitigen Mannes fast als etwas Unausbleibliches betrachtet werden darf. Eine Dementia präcox, eine bereits eingetretene, auf anatomischen Veränderungen beruhende Veränderung des Gehirns kann unmöglich mit demjenigen geistigen Hochstand einhergehen, wie er bei Schumann, wenn auch mit zeitweiligen Unterbrechungen, bis wenige Jahre vor seinem Tode nachweisbar war und aus der Mehrzahl seiner Werke so überzeugend spricht. Ich vermag somit die Ausführungen des Verfassers auf Seite 44 und 45 nicht als richtig anzuerkennen. Ein zerstörendes Jugendirresein, wie er den Zustand bezeichnet, kann nicht die Quelle eines Liederborns sein, der zu den krystallensten Offenbarungen der Musik gehört, nicht der Boden einer „Paradies"-, „Faust"- und „Manfred"poesie! Es wird Möbius nicht gelingen, die Entstehung solcher Werke auf einem bereits teilweise zerstörten Boden glaubhaft zu machen, und wir vermögen die nervösen Störungen, unter denen Schumann zeitweise, wie fast alle, denen der Himmel die schmerzvolle Gabe des Genies verliehen, gelitten hat, nicht anders, wie als funktionelle anzusehen. Daran wird durch das Unterstreichen kleiner unwesentlicher, mit der Intelligenz völlig ausser Beziehung stehender Besonderheiten nichts geändert — wieviel müssten sonst wohl mit dem Stigma der Dementia präcox gezeichnet herumlaufen! Ebensowenig kann ich Äusserungen weiblicher Schreibsachverständiger (pag. 49) als wissenschaftliche Unterlagen eines psychiatrischen Gutachtens anerkennen. Der Hervorhebung solcher zweifelhaften Momente gegenüber wirkt es um so befremdlicher, wenn der Verfasser seinerseits wesentliche Gegengründe gegen seine Annahme als unerheblich bei Seite schiebt — so die Grössenvorstellungen, die Pupillenerweiterung, vor allem zum Schluss das Moment der geistigen Überanstrengung. Sätze wie „Von besonderer Anstrengung war eigentlich keine Rede", „Schumann

arbeitete freiwillig und zu seiner Freude; solche Arbeit bekommt eigentlich gut, und wir sehen ja auch, dass sie anderen Komponisten gut bekommen ist", sind derart seicht, dass sie auf wissenschaftliche Überzeugungskraft keinen Anspruch erheben können, — und zudem sind sie nicht richtig: denn dass die Musik die Nerven ihrer Jünger verzehrt, das beweist doch u. a. Mozarts, Schuberts, Mendelssohns frühes Ende, und dass die geistigen Erkrankungen z. B. von Nietzsche und Hugo Wolf auf Überanstrengungen mit zurückzuführen sind, scheint jedem Unbefangenen doch wohl sonnenklar.[1]) — Ich komme somit zu dem Resultat, dass die Möbiussche Arbeit immerhin für den Musiker wie für den Mediziner interessant und lesenswert ist, auch auf manche Punkte des Schumannschen Seelenlebens bedeutsame Streiflichter wirft, — dass sie aber wissenschaftlich keineswegs einwandsfrei ist, dass ihre Schlüsse sehr subjektiv, zum Teil nicht ohne Willkür gefärbt sind, und dass sie die bisherige Anschauung, Schumann sei zwar schon jahrelang neuropathisch gewesen, aber erst in den letzten Jahren seines Lebens einer richtigen Geisteskrankheit, nämlich der Paralyse (Gehirnerweichung), anheimgefallen, umzustürzen nicht beweiskräftig genug sind. Zum Schluss — wozu der ganze unerquickliche Streit, der sich doch nicht lösen lässt? Für den Musiker, der in Schumann einen der liebenswürdigsten Charaktere der Musikwelt überhaupt verehrt, wäre es wenig erfreulich, wenn er dessen reifste Musikwerke als Gebilde eines bereits mit „beginnendem Hirnschwund", mit „Dementia præcox" behafteten Individuums anzusehen genötigt sein sollte, und nicht vielmehr als die eines Genius, dessen sterbliche Hülle zwar der Unvollkommenheiten und Flecken nicht ermangelte, dessen Licht aber doch ungetrübt erstrahlte, bis — nicht ein jahrzehntelanges Schwälen, sondern ein jäher Schicksalsschlag es zum Erlöschen brachte.

[1]) Das Fehlen oder Vorhandensein eines subjektiven Krankheits- oder Müdigkeitsempfindens spielt dabei häufig eine ebensowenig ausschlaggebende Rolle, wie bei der Entstehung gewisser Herzkrankheiten: die schädigenden Folgen der Überanstrengung treten ein, ohne dass der Patient vorher sich einer solchen bewusst geworden ist.

Digitized by Google

NEUE SCHUMANN-LITERATUR

FRIEDRICH KERST: Schumann-Brevier. Verlag: Schuster & Loeffler, Berlin und Leipzig 1905.

Das Schumann-Brevier schliesst sich dem Beethoven- und dem Mozartbrevier desselben Herausgebers nach Anlage und Form an und wird voraussichtlich auch dieselbe günstige Aufnahme finden wie diese. Es wendet sich an die gebildeten Kunstfreunde, denen es eine anregende und belehrende Lektüre bietet. Der Inhalt ist (mit wenigen Ausnahmen) den Briefen Schumanns entnommen, ein zweiter Teil mit Auszügen aus den Gesammelten Schriften soll später nachfolgen. Das handliche Büchlein in Taschenformat enthält eine mit Geschmack und Pietät und ohne engherzige Tendenz ausgewählte Sammlung von charakteristischen Aussprüchen Schumanns, in sieben Gruppen geordnet — „Schumann als Mensch", „Schumann als Künstler", „Über eigene Werke", „Urteile über andere", „Lehren des Lebens", „Der Meister", „Der Dichter". Das warm zu empfehlende Schatzkästlein wird seinen Zweck, das Verständnis Schumanns in immer weitere Kreise tragen zu helfen, nicht verfehlen.

Einige notwendige Berichtigungen sind hier noch anzumerken.

Zunächst sei darauf hingewiesen, dass zwei der ausgewählten Aphorismen nicht aus Schumanns Feder stammen. Der Herausgeber ist offenbar Erler gefolgt, in dessen Sammlung der nicht in Schumanns Ges. Schriften enthaltenen Aufsätze auch die fraglichen beiden Artikel irrtümlich als Erzeugnisse Schumanns eine Stelle gefunden haben. No. 250 ist nämlich C. Bancks Davidsbündlerbriefe „Aus dem Norden" entnommen, der am 19. März 1836 von Potsdam aus eingesandt war und in der Neuen Zeitschrift Bancks Bündlernamen „Serpentin" als Unterschrift trägt. No. 256 ist von Friedrich Wieck und zwar aus dessen Rezension der Czernyschen Toccata op. 92, mit „14" unterzeichnet. (Auch aus einem mir vorliegenden Briefe Wiecks v. 28. Mai 1835 an Rieffel zu erweisen.)

Dass der Abdruck der Aphorismen nicht immer nach zuverlässigen Quellen erfolgt ist, zeigen auch Nr. 9 und 10. Hier hat der Herausgeber nur das Datum des Briefes von mir, alles übrige von Wasielewski, der aber die Originale der Briefe an Rosen (vgl. „Schumannbriefe", 2. Aufl. 1904) gar nicht in Händen gehabt hat.

Bei No. 121 hebt der Herausgeber hervor, dass er diese Briefstelle nach den „Berl. N. Nachr.", nicht nach meinen Schumannbriefen mitteile, und berichtet zugleich, dass die Freundschaft zwischen Schumann und Miss Laidlaw „von seiten des Komponisten etwas der Liebe ähnliches wurde". Darauf ist einiges zu erwidern.

Ich kam zu Anfang 1895 in lebhaften Briefwechsel mit Mrs. Thomson, der ehemaligen Miss Laidlaw, und wurde dadurch zu einem biographischen Aufsatz „R. Schumann und Robena Laidlaw" (Grenzboten 1895, IV S. 320) angeregt, in dem ich auch zwei Briefe Schumanns an die Künstlerin zum erstenmal veröffentlichte. Mrs. Thomson hatte

Schumanns Handschrift nicht zu enträtseln vermocht und mir ihr kostbares, mit Briefen, poetischen und musikalischen Erinnerungen geschmücktes Album zugeschickt. Aus diesem habe ich, also nach den Originalen, meine Abschriften genommen, für deren buchstäbliche Genauigkeit ich einstehe.

Nach Mrs. Thomson's Ableben (1901) brachten die Tagesblätter nekrologische Notizen mit allerlei Hindeutungen auf die persönlichen Beziehungen Schumanns zu der schönen und lebhaften Engländerin, die in Schumanns Jünglingsjahren „eine bedeutende Rolle gespielt", ihm „sehr nahe gestanden" habe. Als das auch in Musikzeitungen wissenschaftlicher Richtung überging, schrieb ich eine kurze Entgegnung (Zeitschr. d. internat. Mus. Gesellsch., 1902), worin die beiden Briefe Schumanns zum nochmaligen Abdruck kamen.

Davon, dass bei Schumann die Freundschaft für die Künstlerin in eine Herzensneigung umgeschlagen sei, wusste Schumanns Freund Wenzel in Leipzig nichts. Miss Laidlaw selbst bezeichnete mir gegenüber die Stellung Schumanns zu ihr als höchst taktvoll und zurückhaltend. Dass die intensivere Neigung auf Seiten der Dame war, lässt auch der von ihnen geführte Briefwechsel vermuten. Nach Schumanns erst vor kurzem aufgefundenem Tagebuch über die von ihm empfangenen und abgesandten Briefe (letztere mit hinzugefügter kurzer Inhaltsangabe) hat die Laidlaw dreizehnmal geschrieben, Schumann nur viermal. Hier eine Zusammenstellung der Briefe:

Miss Laidlaw:			Schumann:
Königsberg,	d. 7. Juli	1837	d. 19. Aug., nach Königsberg.
Brief des Vaters, mit Zigarrensendung)	d. 20. Aug.	1837	d. 8. Sept., „ „
Königsberg,	d. 10. Sept.	1837	
„	d. 13. „	1837	
Posen,	d. 8. Nov.	1837	
Dorpat,	d. 30. Jan.	1838	d. 8. Febr. Die gedruckten Phantasiestücke durch Buchhändler-Gelegenheit nach Petersburg gesandt. Ohne Brief.
Königsberg,	d. 11. Febr.	1838	
„	d. 5. Mai	1838	d. 12. Juni, nach Königsberg.
„	d. 1. Aug.	1838	
Berlin,	d. 25. Nov.	1838	
„	d. 28. Nov.	1838	
		1839	d. 14. Jan., „ „
Hannover,	d. 17. April	1839	
Frankfurt a. M.,	d. 9. Juli	1839	
Köln,	d. 4. Aug.	1839	

Wäre Schumann von zärtlichen Empfindungen für die Dame beseelt gewesen, so hätte er schwerlich sechs Wochen mit der Beantwortung ihres ersten Briefes gewartet. Nach Empfang ihres vierten Briefes berichtete er (29. Nov. 1837) seiner Braut Clara: „Die Laidlaw schrieb mir aus Posen vor acht Tagen; sie hat mich im Herzen, glaub' ich. Zum Abschied gab sie mir eine Locke, dass Du's nur weisst. Eifersüchtig kannst Du wohl gar nicht sein; ich möchte Dich doch genauer kennen". „Die arme Laidlaw dauert mich", erwiderte Clara; „sie trägt Dich im Herzen? Das wundert mich nicht". Und aus Paris (d. 28. Febr. 1839): „ . . . Die Laidlaw muss aber viel Fortschritte gemacht haben — am Ende hast Du sie noch lieber als mich? Ei, das möchte ich mir doch verbitten, Herr Robert Schumann". (Litzmanns Clara Schumann I S. 154, 161 und 293.) Von Schumanns Briefen an die Laidlaw sind die letzten beiden nicht mehr vorhanden, sie

Digitized by Google

enthielten aber ebensowenig Intimes wie die ersten. Miss Laidlaw's Briefe an Schumann sind auf der Kgl. Bibliothek in Berlin.

Ein paar kleine Versehen in Notizen, Namen und Daten werden für eine bald zu erhoffende zweite Auflage des Schumann-Breviers leicht zu verbessern sein. Aus dem Bilderschmuck des Büchleins ist das Titelbildnis „Schumann im 40. Lebensjahr" rühmend hervorzuheben; es ist das beste, das man von Schumann hat. Vortrefflich ist auch die Nachbildung der Büste Clara Schumanns von Fr. Hausmann. F. Gustav Jansen

MARGUERITE D'ALBERT: „Robert Schumann, son œuvre pour piano." Verlag: Fischbacher, Paris 1904.

Diese kleine Schrift gehört zu den „liebenswürdigen" Erscheinungen, die uns mehr durch die Schwärmerei fesseln, die aus ihnen hervorleuchtet, als durch einen originellen oder gediegenen Inhalt. Die Verfasserin gehört zu den Bewunderern der Schumannschen Kunst. Der Gedanke: „Je me propose d'étudier, au moyen de cette oeuvre, l'âme qui inspirait à l'artiste ses idées, le coeur où il puisait ses sentiments, et le tempérament à travers lequel lui parvenaient ses sensations. Je rechercherai ensuite, dans le caractère même de ses compositions, le rôle que jouent tour à tour, et parfois simultanément, ses trois foyers d'inspiration, et je terminerai en indiquant, à l'aide de documents fournis par sa correspondance, et sa biographie, l'influence que les événements extérieurs eurent sur certaines d'entre elles . . ." (S. 52/53) — also das psychologische Moment in's Auge zu fassen, war an sich ein glücklicher Griff, wäre er nur in seiner vollen Bedeutung erkannt und vertieft und des weiteren nicht im Konversationstone behandelt und vielfach mit Gemeinplätzen belegt worden. Selbst als „Studie" betrachtet lässt die Schrift nur eine geringe Benutzung des Materiales erkennen und besonders die Verwendung und Durcharbeitung der deutschen Quellen aus der neueren Zeit vermissen. „Wasielewski" ist in vielem überholt, in Einzelheiten sogar gar nicht mehr massgebend. Berthold Litzmann-Bonn fehlt vollständig. Die Zitate aus den Briefen an seine Mutter wie an Clara und an Studienfreunde überwiegen zu sehr das eigene Urteil. So macht das Ganze eher den Eindruck einer Übersetzung einiger deutscher Quellen zu dem Zwecke, die Franzosen mit ihnen bekannt zu machen. Dies ist ein Verdienst, wofür wir der Verfasserin Dank wissen. Im übrigen ist die Studie anregend geschrieben und verrät in der Einteilung Geist und Geschmack. Den Satz: „Chez aucun musicien, l'influence des goûts poétiques sur ses oeuvres n' a été plus profonde que chez Schumann" (S. 12) möchte ich nicht unbedingt gut heissen. Die „tardive éducation classique" als Ursprung für den Mangel an melodischer Proportion und Entwicklung anzusehen, geht wohl nicht an. Die Urteile von Hummel und Gottfried Weber (S. 48) sprechen uns ebenfalls nicht sehr an. Wenn Verfasserin (S. 55) sagt: „S' il se servit de formules ingénieuses, bizarres, outrancières, ce fut pour évoquer à la vie de nouvelles images," — so zeugt das von wenig kritischem Verstand. Unlogische Aussprüche finden sich auch auf der folgenden Seite. Die „neuen" Modulationsmittel sind einmal nicht so sehr neu und zum andern eine geschichtliche Notwendigkeit. Die Krankheit Schumanns als: „maladie du siècle" zu bezeichnen, ist eine jener geistreichen Phrasen, denen man häufig in französischen Musikbüchern begegnet. Sehr schön ist Schumanns Ernst und die Erhabenheit der Gesinnung geschildert. Besonders über seinen inneren Schwächezustand und das Gefühl der Einsamkeit findet sich auf S. 76 ein glänzendes Urteil. Trefflich ist das Kapitel: „Der Einfluss der Liebe auf sein Werk." Der zweite Teil enthält in kleiner Essayform treffende, mehr in's allgemeine gehende Inhaltsangaben der hauptsächlichsten Klavierwerke. Hier hätte man eingehendere und „musikalischere" Studien erwartet. Die etwas übertriebene Bewunderung für die „Manfred"-Musik soll nicht weiter getadelt

werden, wie überhaupt der Eindruck herzlicher Wärme das Büchlein auch den Franzosen empfehlenswert machen dürfte. R. M. Breithaupt

BERTHOLD LITZMANN: Clara Schumann. Ein Künstlerleben, nach Tagebüchern und Briefen. Zweiter Band: Ehejahre 1840—1856. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig 1905.

Fast möchte man fragen, ob eine Biographie von drei dickleibigen Bänden notwendig gewesen sei, um das Leben und Leiden einer Clara Schumannn zu würdigen, während sich doch z. B. ihr berühmterer Gatte zwar zahlreicher, aber keineswegs so umfangreicher Lebensbeschreibungen bisher zu erfreuen hat. Indessen ist ja gerade sein Wirken in vorliegendem Werke völlig mit eingeschlossen; denn wohl niemals hat es ein Künstlerpaar gegeben, das bis zur Trennung durch den unerbittlichen Tod so eng und innig zusammengehört hat wie Robert und Clara Schumann. Sahen wir im ersten Bande die Jugend- und Lehrjahre beider in lebendigen Bildern an uns vorüberziehen und waren wir Zeugen der zwischen ihnen aufkeimenden Seelen- und Herzensgemeinschaft, die leider zu so schweren Kämpfen mit ihrem hartköpfigen Vater führten: so ziehen wir nun mit in ihr eheliches Heim ein, das sie zunächst in Leipzig aufgeschlagen haben. Wir gehen 1844 mit ihnen nach Dresden und 1850 nach Düsseldorf, wo vier Jahre später Roberts Geisteskrankheit zu einer Trennung des Paares führt; wir sehen endlich den kranken Romantiker in der Irrenanstalt zu Endenich bei Bonn dahinsiechen und sterben, Clara dagegen ihren und ihrer Familie Unterhalt durch Konzertreisen erwerben. In die Geschichte der furchtbaren Krankheit Schumanns führen uns die von beiden geführten Tagebücher nebst einigen charakteristischen Briefen zweifellos besser ein als alles bisher Veröffentlichte. Die Leipziger Jahre und in der Hauptsache auch die Dresdner können glückliche genannt werden. Allerdings gelang es Schumann nicht, eine seiner Bedeutung entsprechende öffentliche Position zu erlangen. Aber er drang doch als Komponist rasch und entschieden durch und entwickelte — umgeben von Ehe- und Vaterglück — eine ausserordentlich grosse Fruchtbarkeit im Schaffen bedeutender Tonwerke, bis die tückische Krankheit allmählich seine Hand erlahmen machte. Hatte er Clara, die seine Kompositionen zuerst in ihren Konzerten bekannt und populär machte, gewiss viel zu verdanken, so sie ihm noch mehr. Denn er machte aus der Virtuosin und einstigen Konkurrentin Thalbergs und anderer eine Künstlerin, die Bach und Beethoven lieben und verstehen lernte. Es war dies dadurch in so hohem Grade möglich, dass Clara ihm nicht nur ein liebendes und hingebendes Weib war, sondern dass sie ihn wie ein höheres Wesen verehrte, sich völlig in seine Anschauungen hineinlebte und gleichsam mit seinen Augen sah und mit seinen Ohren hörte. Clara erscheint uns hierbei um so bewundernswerter, als Schumann auch ihr gegenüber sehr schweigsam und verschlossen war, und sie manchmal nicht einmal wusste, was er gerade komponierte. War Schumann schon von seiner Dresdner äusseren Tätigkeit nicht befriedigt, so dass Clara sehr scharf aber nicht unrichtig über die Dresdner urteilt, so wurde ihm Düsseldorf durch allerhand Zänkereien, Kleinlichkeiten und Ungezogenheiten, die er allerdings durch seine Unentschlossenheit und geringe Festigkeit teilweise selbst verschuldet hatte, geradezu verekelt. Das Paar fühlt sich schliesslich auf Konzertreisen am wohlsten, obwohl dabei öfters Clara ihm gegenüber zu sehr in den Vordergrund tritt, während ihm nicht immer die Verehrung zuteil wird, die sein Genius fordern durfte und musste. Schumanns Genius war so selbständig und eigenartig, dass er keiner Stütze bedurfte. Es ist infolgedessen nicht nur bedauerlich, sondern für ihn von schädlichen Folgen begleitet gewesen, dass er glaubte — und natürlich Clara auch — sich auf Mendelssohn stützen zu müssen; dass beide diesen Komponisten nicht nur für Schu-

ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

Wieder ist es eine Reihe von Porträts, mit denen wir die Beigaben dieses Heftes einleiten. Es lag uns daran, diesmal einige Bildnisse vorzulegen, die in Auffassung und Haltung von den sonst üblichen Wiedergaben des träumenden Künstlers mit dem stereotyp hängenden Haupt abweichen. Unter diesen scheint uns die Lithographie von Eduard Kaiser am besten gelungen. Bilder im vollen Profil und vom stehenden Schumann sind ziemlich rar. Die Zeichnung von J. N. Heinemann, obwohl mit der Bezeichnung 1851, scheint uns fraglos den Meister in jüngeren Jahren zu geben. Die Arbeit ist weich und flüssig und nicht ohne künstlerischen Reiz. Neben dem wohlgetroffenen kleinen Bildnis Schumanns im 21. Lebensjahre bleibt uns als das wertvollste dasjenige, das den Künstler im 40. Lebensjahre darstellt. Der zarte Ton, in dem dieser Kopf gehalten ist, ist bemerkenswert. Die Berliner Photographische Gesellschaft hat durch John Philipp eine Neuzeichnung dieser schönen alten Daguerrotypie gebracht, die uns für unsere Reproduktion als Vorlage diente.

Ein sehr seltenes Blatt ist das folgende, dessen Original sich in der Bibliothek zu Carpentras (Südfrankreich) befindet; Jean Joseph Bonaventure Laurens, der im Oktober 1853 Schumann viermal gezeichnet hat, sagt in einer Schrift über den Meister: „Während ich ihn zeichnete, war ich betroffen und erschrocken über die abnorme Weite seiner Pupillen." Als eines der letzten Bilder Schumanns aus der Zeit der beginnenden Krankheit darf es in unserer Sammlung nicht fehlen.

Clara Schumann wollen wir dreimal vorführen, einmal in einer Nachbildung nach dem schönen Gemälde des Düsseldorfer Malers Sohn, mit welcher Gabe Clara ihren Gatten zum Weihnachtsfest 1853 überraschte. Das nächste und das übernächste Bild zeigt das seltene Künstlerpaar vereint: einmal am Klavier nach einem alten, nicht üblen Kupferstich, das zweitemal nach einer ausgezeichneten Lithographie, die gleichfalls von Eduard Kaiser aus dem Jahre 1847 stammt. Dies letzte Blatt scheint uns eines der bemerkenswertesten Porträts und eine besonders wertvolle künstlerische Zeichnung.

Über die Bildnisse der Söhne Robert und Clara Schumanns: Ludwig, Ferdinand und Felix lässt sich Hermann Erler folgendermassen vernehmen:

Der Ehe des Künstlerpaares entsprossen acht Kinder, vier Töchter: Marie, Elise, Julie und Eugenie (von diesen ist Julie, verehelichte Gräfin Marmorito, 1872 aus dem Leben geschieden) und vier Söhne Emil, Ludwig, Ferdinand und Felix, sämtlich verstorben. Über den Erstgeborenen, Emil, schreibt Schumann unterm 22. 6. 1847 an E. Klitzsch: „die Trauer ist in unser Haus gezogen — diesen Morgen starb uns unser jüngstes Kind, ein Knabe von ein und ein halb Jahr." — Ludwig erblickte in Dresden am 20. Januar 1848 das Licht der Welt. Der Brief an Verhulst in Rotterdam vom 4. 11. 1848 meldet über ihn: „einen Knaben haben wir jetzt auch; Ludwig heisst er und ist das ganze Glück der Mutter." Des ferneren gedenkt Schumann der Söhne Ludwig und Ferdinand im Endenicher Briefe an Clara vom 12. 10. 1854 mit den Worten: „Schreibe mir noch mehr, theure Clara, von den Kindern. Ludwig wurde das Sprechen immer sehr schwer, aber von Ferdinand wüsste ich es nicht." —

Ludwig kannte ich persönlich, er erlernte Ende der 1860er Jahre in der Schlesingerschen Musikalienhandlung in Berlin den Musikalienhandel. Eine ausbrechende Geisteskrankheit veranlasste seine dauernde Unterbringung in der Heilanstalt zu Colditz. Erst in den ersten Januartagen 1899 erlöste ihn der Tod von seinem unheilbaren Leiden. — Ferdinand wurde am 16. Juli 1849 zu Dresden geboren. Indirekt erwähnt der Vater des Sohnes, indem er an Dr. H. Härtel-Leipzig am 28. 7. 1849 schreibt: „Heute habe ich mit meiner lieben Frau den ersten Ausflug im Wagen gemacht — allemal ein Festtag —." Ferdinand ergriff den kaufmännischen Beruf und nahm im Bankhause Mendelssohn & Co. in Berlin eine geachtete Stellung ein. Ein schwerer Gelenkrheumatismus fesselte ihn in seinen besten Jahren ans Krankenlager und zwang ihn, schliesslich seine kaufmännische Tätigkeit ganz einzustellen. Seine letzte Lebenszeit verbrachte er in Gera, Klavierunterricht erteilend. Auch ihm war nur ein kürzeres Erdenwallen gegönnt: bereits am 6. Juni 1891 wurde er von der Erde abberufen. Ich war mit ihm befreundet und habe ihn als einen sehr fein empfindenden, liebenswürdigen Menschen schätzen und lieben gelernt. — Des Sohnes Felix, bei dessen Geburt der Vater bereits in Endenich weilte, wird im Briefe an Clara vom 18. 9. 1854 gedacht: „welche Freudenbotschaften hast Du mir wieder gesandt, dass der Himmel Dir einen prächtigen Knaben und im Juni geschenkt." Eine herzliche Freude hatte es Schumann bereitet, dass der jüngste Sohn den ihm von Mendelssohn her so geliebten Namen Felix in der Taufe empfangen, und dass Johannes Brahms das Kind unter die Taufe gehalten hatte. Wahrlich, gute Genien umstanden die Wiege des Neugeborenen, dem aber beschieden war, in der Jugendblüte 1879 in Frankfurt a. M. heimzugehen. Felix besuchte die Universität in Heidelberg. Seine unleugbar vorhandene poetische Beanlagung drückte sich in einer grösseren Anzahl von lyrischen Gedichten, sowie auch dramatischen Versuchen aus. Brahms lieh verschiedenen seiner Dichtungen die Flügel der Musik. Die grösste Verbreitung unter ihnen fand das Lied „Meine Liebe ist grün".

Zu den sechs Bildern, die den Freundeskreis Schumanns illustrieren, und die uns F. Gustav Jansen freundlichst überliess (teils erhielt er sie von den Persönlichkeiten selbst, teils von deren nächsten Angehörigen), sei zur näheren Orientierung auf Jansens „Davidsbündler" (1883) und auf „R. Schumanns Briefe" N. F., 2. Aufl., Leipzig 1904, verwiesen. Zu ihrer Erklärung gab uns Prof. Jansen folgende Anmerkungen:

Gottlob Wiedebein, geb. den 21. Juli 1779 in Eilenstedt bei Halberstadt, Kapellmeister in Braunschweig, hatte sich hauptsächlich durch ein Liederheft einen in weiteren Kreisen hochgeachteten Namen erworben. Der achtzehnjährige Schumann sandte ihm in dem Verlangen, ein entscheidendes Wort über seine eigene Kunstanlage zu vernehmen, eine Anzahl Liederkompositionen zu. Wiedebein erkannte in ihnen die Begabung des Autodidakten, fand sie aber später noch bedeutungsvoller in seinen ersten Klavierstücken, die er Anfang 1835 von Clara Wieck spielen hörte, ausgeprägt. Der alte Wieck — damals Schumann noch günstig gesinnt — schrieb darüber am 13. Januar an Fr. Hofmeister: „Der Wiedebein ist über die Schumannschen Kompositionen entzückt, und wir werden viel zur Verbreitung derselben thun." Seitdem verfolgte Wiedebein Schumanns Publikationen mit der wärmsten Teilnahme, die auch zu schriftlichen Aussprachen führte. Von Schumanns Briefen an Wiedebein sind nur die beiden ersten (aus 1828) erhalten geblieben, die späteren haben sich nicht in Wiedebeins Nachlass vorgefunden, nur die Davidsbündlertänze mit handschriftlicher Widmung vom 13. Sept. 1838.

Eine Begegnung von Angesicht zu Angesicht erfolgte im Sommer 1845, als Wiedebein auf einer Reise in die sächsische Schweiz Schumann in Dresden aufsuchte. Als beim Verlassen des Hauses seine ihn begleitende Tochter sich etwas enttäuscht über Schumann — von dessen Persönlichkeit sie sich ein ganz anderes Bild gemacht — aus-

Digitized by Google

sprach, erwiderte er: „Aber Kind, sahst Du's denn nicht, der Mann ist ja krank!“ — Die Tochter wurde im Jahre 1852 Clara Schumanns Schülerin. Bei der Übersendung der Davidsbündlertänze schrieb ihr der Vater: „Die Tänze sind gar herrlich, und Du bekommst bei ihnen und durch sie erst die Einsicht zu dem Folgenden ... Genug, die Sachen sind reizend, und wenn Du sie so vorzutragen lernst, wie ich sie mir denke und Frau Schumann sie gewiss ausführt, so kannst Du damit Köpfe verrücken — versteht sich, bei Leuten, die Köpfe haben.“ Ein anderesmal: „Dass Dir die Sachen Schumanns immer mehr und mehr gefallen, freut mich ungemein, denn er ist und bleibt ein hochbegabter Mensch, der die grösste Ähnlichkeit mit Beethoven hat.“ — Wiedebein starb den 17. April 1854.

Theodor Töpken, geb. 1807 in Bremen, Schumanns Studiengenosse in Heidelberg, dann Dr. jur. und Rechtsanwalt in Bremen, wo er zu den ersten Propagandisten für Schumann gehörte. † den 29. Juni 1880.

Aus seinem musikalischen Nachlass, der in Liedern und Klavierstücken, teilweise mit Violine und Cello, bestand, sind einige Liederhefte veröffentlicht worden, die von des Verfassers tonsetzerischer Gewandtheit zeugen.

Henriette Voigt geb. Kuntze, geb. den 24. Nov. 1808 in Leipzig, Gattin des kunstsinnigen Handelsherrn Carl Voigt daselbst, war eine edle, feinsinnige Natur, eine ausgezeichnete Klavierspielerin, Schülerin von Ludwig Berger. Zu ihrem näheren Umgange gehörte vor allem ihr väterlicher Freund Rochlitz. Die bedeutendsten Künstler Leipzigs — Mendelssohn, Schumann, L. Schunke, Clara Wieck, Bennett, Verhulst u. a. — verkehrten freundschaftlich im Voigtschen Hause, das auch von den auswärtigen, im Gewandhause auftretenden Künstlern gern aufgesucht wurde. Schumann widmete ihr seine g-moll Sonate. Sie starb am 15. Okt. 1839. — Ihr Bildnis stammt aus der Zeit ihres Berliner Aufenthalts, 1828. Seine hier vorgeführte photographische Nachbildung hat das Lebensvolle, Charakteristische des Originals, das das zarte Rot der Lippen, das feine dunkle Aschblond der Haare ausprägt, nicht wiederzugeben vermocht. — Vergl. J. Gensel „Schumanns Briefwechsel mit Henriette Voigt“, 1892. — „8 Briefe [an H. Voigt] und ein Faksimile von F. Mendelssohn-Bartholdy“, 1871.

Anna Robena (richtiger Robena Anne) Laidlaw, geb. den 30. April 1819 zu Bretton, lebte zuerst in Edinburgh, seit 1830 in Königsberg in Pr. Ihre Klavierstudien vollendete sie bei H. Herz in London und bei L. Berger in Berlin. Auf ihren Kunstreisen kam sie Mitte Juni 1837 nach Leipzig, wo sie am 2. Juli ein Konzert gab. Schumann war in jenen beiden Wochen viel mit der liebenswürdigen, bildschönen Engländerin zusammen und widmete ihr einige Zeit nachher seine Phantasiestücke op. 12. — Miss Laidlaw stellte ihre Konzertreisen nach etwa sechs bis sieben Jahren ein, um sich in London ausschliesslich dem Unterricht zu widmen. 1852 verheiratete sie sich mit dem Rechtsanwalt Thomson in Essex, zog aber als Witwe wieder nach London zurück, wo sie am 29. Mai 1901, 82 Jahre alt, gestorben ist. — In meinem Briefwechsel mit der hochbetagten, aber körperlich und geistig sehr rüstigen Dame (1895) teilte sie mir allerlei Denkwürdiges aus ihrem Künstlerleben, insbesondere über ihre Begegnung mit Schumann in Leipzig mit. „Schumann war ein echter Mann,“ so schliesst einer ihrer letzten Briefe an mich, „wie selten begegnet man einem solchen Manne! An Herolden seines Ruhmes wird es nicht fehlen, solange Sie und ich leben.“ Die hier mitgeteilte Photographie ist aus ihrem 70. Lebensjahre. (Vergl. meinen Aufsatz: „R. Schumann und Robena Laidlaw“, Grenzboten 1895, IV, S. 320.)

Ich nehme hier Veranlassung, eine in dem genannten Aufsatz enthaltene Angabe über die Entstehungszeit der Schumannschen Phantasiestücke richtig zu stellen. Diese sind dem Verleger schon am 22. Mai 1837 angetragen (am 7. August übergeben) worden,

wonach angenommen werden durfte, dass sie alle bereits vor Miss Laidlaw's Ankunft in Leipzig entstanden waren. Das trifft aber in bezug auf No. 1 „Des Abends" nicht zu, wie ich mich aus ihrer ersten Niederschrift, die ihr Eigentümer, Herr C. F. Sperling in Wilhelmshaven, mir vor einiger Zeit zuzusenden die Güte hatte, überzeugt habe. Auf diesem Blatte steht oben links das Kompositionsdatum: „Am 4ten Juli 37", oben rechts: „Herrn Streben aus Stralsund zu freundlichem Andenken an Robert Schumann. Lpz. 29 Juli 1837." Dies Phantasiestück (zuerst „Am Abend" überschrieben) muss also entweder kurz vor oder kurz nach Miss Laidlaw's Abreise von Leipzig komponiert sein. Letzteres ist das Wahrscheinlichere, denn die Künstlerin wird bald nach ihrem Konzert Leipzig verlassen haben, weil sie schon am 7. Juli in Königsberg einen Brief an Schumann schrieb.

Der Musiklehrer E. Sperling (1809—1871) in Stralsund, als Chordirigent, Komponist und schönwissenschaftlicher Schriftsteller tätig, bediente sich des Pseudonyms „Ernst Streben". Die persönliche Bekanntschaft Schumanns machte er in Leipzig, wo er zugleich mit dem obigen Gedenkblatt auch einen Empfehlungsbrief an Rellstab empfing, der mit den Worten schliesst: „Schenken Sie dem bescheidenen, wohlunterrichteten jungen Manne einige Augenblicke Gehör und erinnern sich dabei Ihres ergebenen Robert Schumann."

Ernst A. Becker, geb. den 6. Aug. 1798 in Dresden, von 1830—1834 Untersuchungsrichter am Bergamt in Schneeberg, bis 1836 Sekretär im Finanzministerium in Dresden, dann, ans Bergamt zurückversetzt, in Freiberg. Er war ein vortrefflicher Klavierspieler und gehörte zu den vertrautesten Freunden Schumanns, der ihm seine Nachtstücke op. 23 widmete. Als pensionierter Bergmeister zog Becker wieder nach seiner Vaterstadt Dresden. † den 31. Juli 1874. Die Photographie ist aus seinen letzten Lebensjahren.

Amalie Rieffel, vorzügliche Pianistin, wurde 1822 in Flensburg geboren. Zuerst Schülerin ihres Vaters W. H. Rieffel, setzte sie ihre Klavierstudien bei Wilhelm Grund und bei Jacob Schmitt in Hamburg fort. Nach der Verleihung eines Königl. dänischen Reisestipendiums (1839) lebte sie etwa anderthalb Jahre (1840—1842) in Leipzig, wo Schumann sich ihrer freundlich annahm und sie durch die Widmung seiner Klavierstücke op. 32 auszeichnete. Als Klavierspielerin machte sich Frl. Rieffel hauptsächlich in Dänemark, Schweden und Norwegen bekannt. Seit 1850 mit dem Kaufmann L. Wage in Hamburg verheiratet, starb sie am 10. August 1877.

Über den höchst bemerkenswerten Brief Schumanns an Richard Pohl vom 6. Februar 1854 ist Genaueres im Text eingehend gesagt.

Das Skizzenblatt zu den Haus- und Lebensregeln und der unbekannte Canon für Männerstimmen, zu op. 65 gehörig, über den das Nähere im Artikel von Hermann Erler nachzulesen ist, vervollständigen und beschliessen die Zahl unserer Beigaben.

Nachdruck nur mit ausdrücklicher Erlaubnis des Verlages gestattet.

Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten.

Für die Zurücksendung unverlangter oder nicht angemeldeter Manuskripte, falls ihnen nicht genügend Porto beiliegt, übernimmt die Redaktion keine Garantie. Schwer leserliche Manuskripte werden ungeprüft zurückgesandt.

Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster
Berlin W. 57, Bülowstrasse 107 I.

Digitized by Google

AUFRUF!

Die unterzeichnete Verlagsanstalt plant die **erste kritische Gesamtausgabe** der Briefe Ludwigs van Beethoven, für deren Herausgabe sie den berufensten Beethoven-Forscher unserer Zeit, Herrn **Dr. Alfr. Chr. Kalischer,** bestellt hat.

Die Notwendigkeit und die Bedeutung einer monumentalen Ausgabe der Briefe Beethovens bedarf an dieser Stelle keiner Hervorhebung.

Alle in früheren Sammlungen enthaltenen, in den mannigfachen Beethoven-Schriften verstreuten und in Zeitungen gelegentlich veröffentlichten Briefe werden hier in **chronologischer** Ordnung und **mit eingehenden Erläuterungen** versehen veröffentlicht werden. Nicht zuletzt die noch ungedruckten Briefe des Meisters, an deren Besitzer hierdurch die Bitte ergeht, durch ihre Beihilfe diese Gesamtausgabe zu einer lückenlosen zu machen.

Durch die Forschungsresultate unserer Zeit unterstützt, wird die Ausgabe wissenschaftlichen Charakter tragen; sie soll die seltsame Ortographie und die eigenwillige Interpunktion des Meisters festhalten. Ihr Wert beruht auf einer zuverlässigen Textkritik. Der Herausgeber wird zu diesem Zweck die Originalbriefe Beethovens persönlich prüfen, um die Ausgabe hinsichtlich der richtigen Lesart so korrekt wie nur irgend möglich zu gestalten; leiden doch die veralteten unvollständigen Ausgaben der Briefe von 1865 und 1867, die heute nur für schweres Geld noch aufzutreiben sind, an dem Mangel einer genügenden Kenntnis von Beethovens Handschrift.

Da der Herausgeber nicht jeden Brief an Ort und Stelle einsehen kann, so wenden wir uns hiermit an alle Besitzer von Originalen oder Faksimiles

[illegible] die umfassende Arbeit dadurch fördern [illegible] vertrauensvoll auf kurze Zeit an die Königliche Bibliothek in Berlin zu Händen des Leiters der Musik-[illegible] Dr. [illegible] Kopfermann zur Benutzung für den Herausgeber [illegible] geschehen ist. Herr Dr. Kopfermann [illegible] der Königlichen Bibliothek diese [illegible] Ohnmut nehmen, und der Herausgeber [illegible] Einleitung zum ersten Bande seinen Dank [illegible].

[illegible] die eine **klassische Biographie des grossen Meisters in Briefen** darstellen wird, soll in einer dem Genius und dem unschätzbaren Werte seiner Briefe würdigen Ausstattung erscheinen. Um jedem auch dem Unbemittelten die Anschaffung zu erleichtern, wird das Werk in etwa 25 Lieferungen zum Einzelpreis von 0,60 M. erscheinen. Die Leser der „**Musik**" sollen bei dem Bezug noch eine besondere Subskriptions-Vergünstigung geniessen, über die wir später noch näheres bekannt geben werden.

Die erste Lieferung erscheint bereits Ende August; der erste Band wird Ende November 1906 vorliegen.

SCHUSTER & LOEFFLER, BERLIN W.

Beethovenscher Briefe mit der Bitte, die umfassende Arbeit dadurch fördern zu wollen, dass sie ihre Originale vertrauensvoll auf kurze Zeit an die **Königliche Bibliothek** in **Berlin** zu Händen des Leiters der Musikabteilung Herrn **Dr. A. Kopfermann** zur Benutzung für den Herausgeber übersenden, wie dies schon mehrfach geschehen ist. Herr Dr. Kopfermann wird mit Genehmigung der Generaldirektion der Königlichen Bibliothek diese Zusendung unter seine besondere Obhut nehmen, und der Herausgeber wird den Einsendern in seiner Einleitung zum ersten Bande seinen Dank abstatten.

Diese Gesamtausgabe, die eine **klassische Biographie des grossen Meisters in Briefen** darstellen wird, soll in einer dem Genius und dem unschätzbaren Werte seiner Briefe würdigen Ausstattung erscheinen. Um jedem, auch dem Unbemittelten die Anschaffung zu erleichtern, wird das Werk in etwa 25 Lieferungen zum Einzelpreis von 0,60 M. erscheinen. Die Leser der „**Musik**“ sollen bei dem Bezug noch eine besondere Subskriptions-Vergünstigung geniessen, über die wir später noch näheres bekannt geben werden.

Die erste Lieferung erscheint bereits Ende August; der erste Band wird Ende November 1906 vorliegen.

SCHUSTER & LOEFFLER, BERLIN W.

Portrait of Jean Paul
after the painting by Johann Nepomuk Ender

Mother Teresa
Nobel Peace Prize
1979

Mary Cassatt
Self-Portrait
1878

MARINA 15 - 16
Marina Abramović

MARINA 15 - 17
Marina Abramović

MARIE ANNE LE
BAS DE LA MOTTE
1787

Digitized by Google

MOU

Anne Hutchinson, 1591–1643

Copyrighted Material

JOSEPH THE ELDER STRUTHERS, RSA, RSW(1825)

Abbildung 1: Lithografie von Johann Nepomuk Strixner und Franz Hanfstaengl, 1825

Charles Scott Sherrington

Sir Charles Sherrington

Edgar Douglas Adrian

Wikimedia Commons

Not

MTOU

Düsseldorf, die 6ten Febr. 1854.

Geehrter Herr,

Ihr Brief hat sich gefunden. Da er in meine Korrespondenzbücher eingeheftet war, mußte er in Blätter geschnitten werden. Was Sie mir sonst von Ihren literarischen Arbeiten mittheilen, dafür dank' ich Ihnen, namentlich für die akustischen Briefe, weniger für die Carlsruher Broschüre. Ich gehe immer gern gerade aus und sage Ihnen, die mir durch langjährige Bekanntschaft näher stehen, nach Gewissenspflicht die Wahrheit. Daß Sie der Hoflit warm, das wußt' ich gar nicht. Denn ich harmonire nicht sonderlich mit seinem und seiner Partey Liszt-Wagner'schen Enthusiasmus. Was Sie für Zukunftsmusiker halten, das halt' ich für Gegenwartsmusiker, und was Sie für Vergangenheitsmusiker (Bach, Händel, Beethoven), das scheinen mir die besten Zukunftsmusiker. Geistige Schönheit in schönster Form kann ich nie für einen

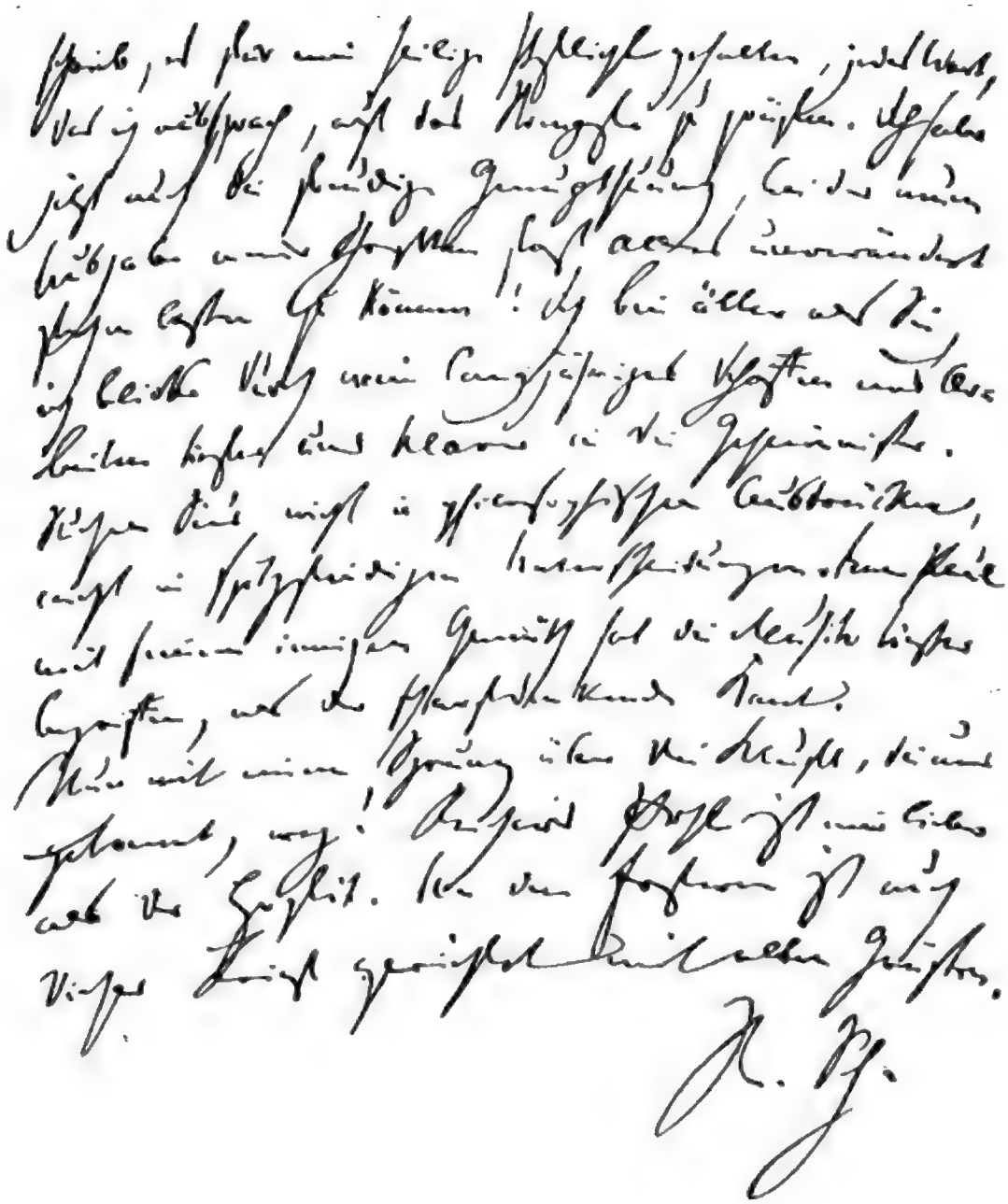
EIN BRIEF ROBERT SCHUMANNS AN RICHARD POHL

V. 20

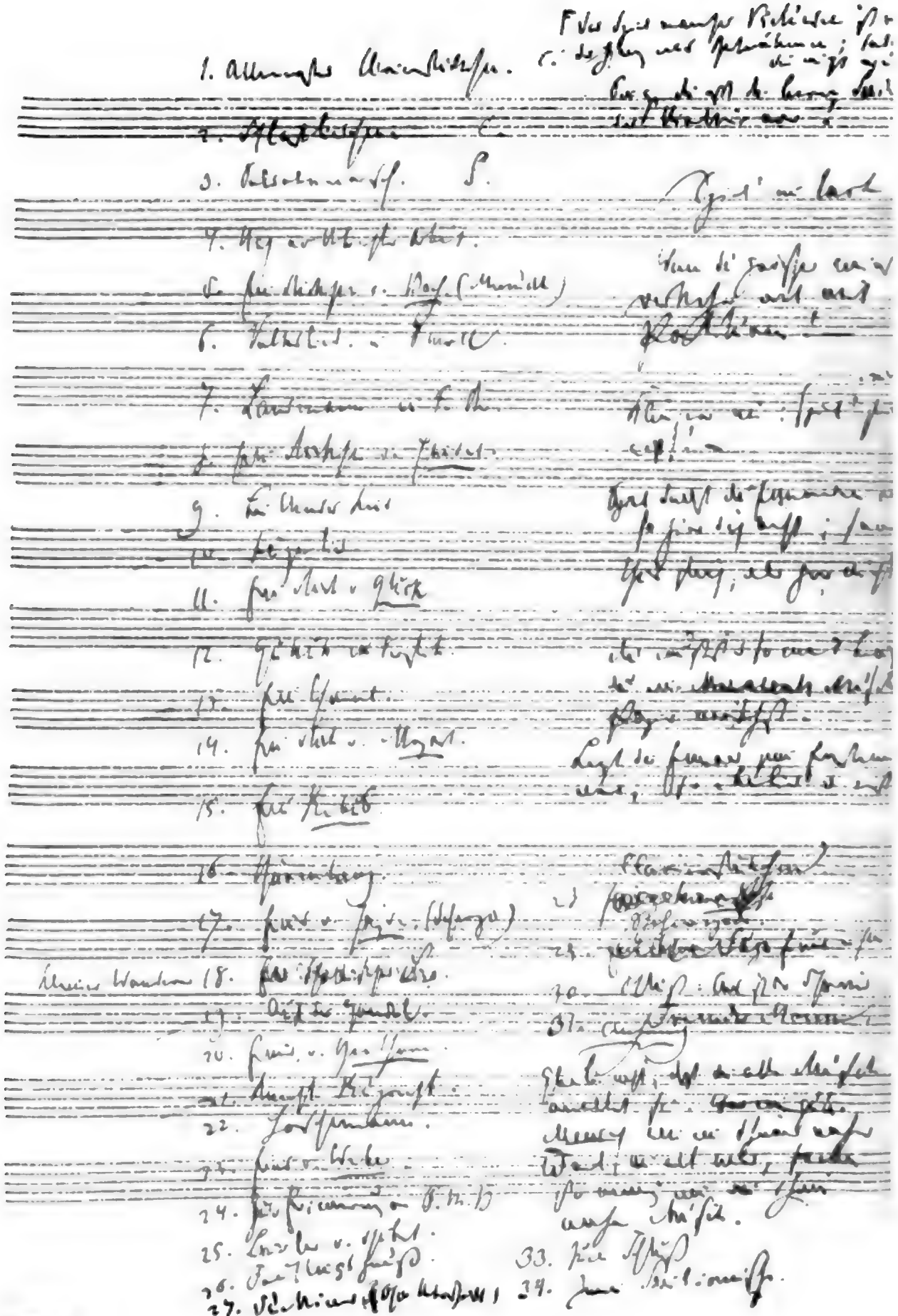
Digitized by Google

Ueberhaupt giebt es gewisserlei Arten Schöpfen? Ein ob- und subjectives! Wie Beethoven in objectiven? Ich will Ihnen sagen: das sind Geheimnisse, denn man nicht mit so elenden Worten beikommen kann. Dann sprechen Sie von Zwittergattungen! Meinen Sie etwa das Requiem der Mignon, — das Nachtlied, die Pilgerfahrt der Rose, den Königssohn und das Sängers Fluch, und die Manuscriptbalanden, die ich noch habe, vom Pagen und der Königstochter, das Glück von Edenhall — ei das könnte mich ja bestimmen, die Sachen zurückzugeben und mein Requiem anzustimmen, das auch noch im Pulte liegt!

Lieber Hr. Hofrath! der Humor ist die Hauptsache und dann, was Sie an meinen Compositionen vermissen und was namentlich das Lied „du meine Seele" fehlt, die Liebe. Diese beiden Hauptsachen will ich anwenden, um über das, was Sie mir angethan, hinwegzukommen. Noch fies: ich habe, so lang ich öffentlich

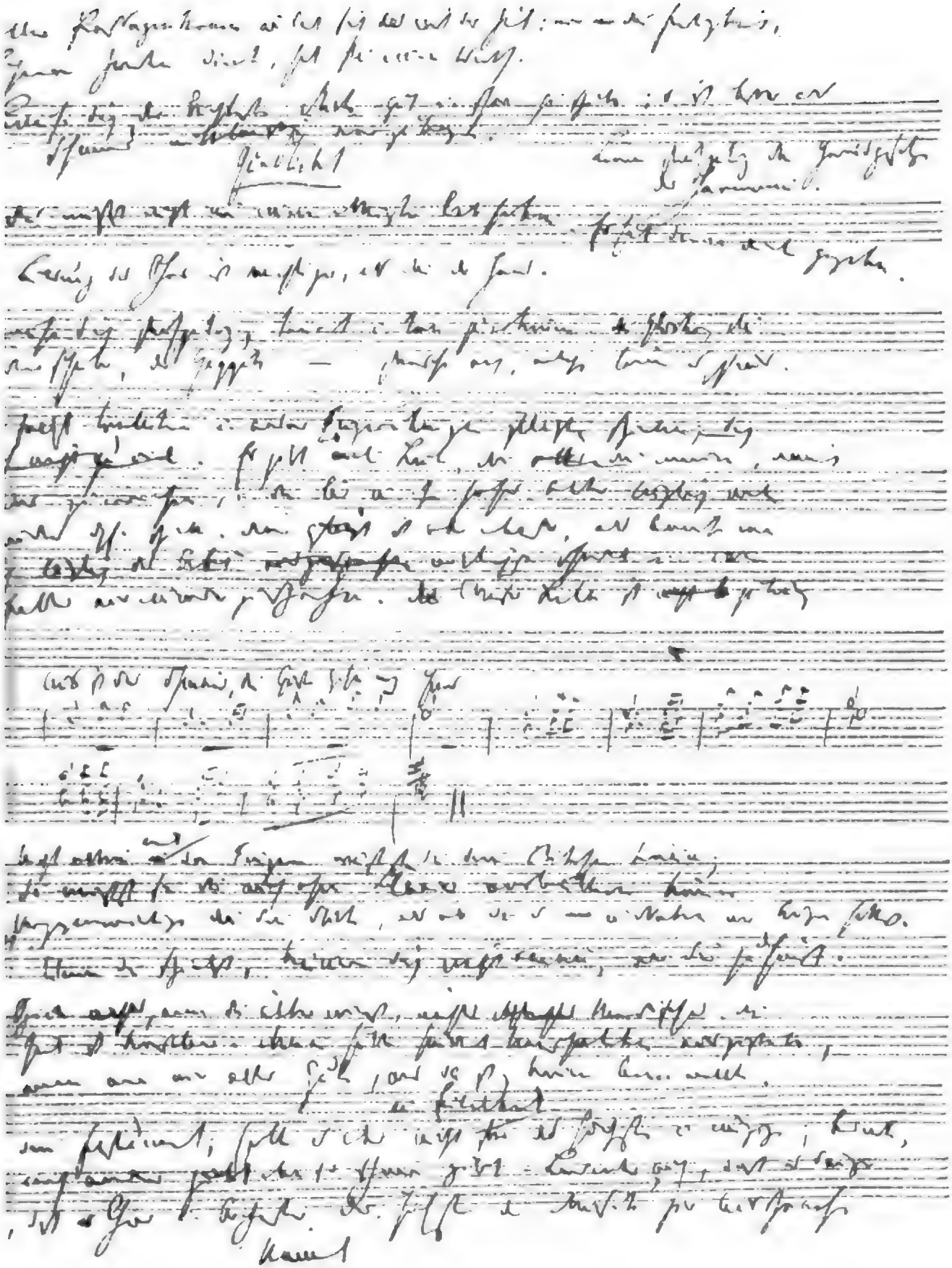


Digitized by Google



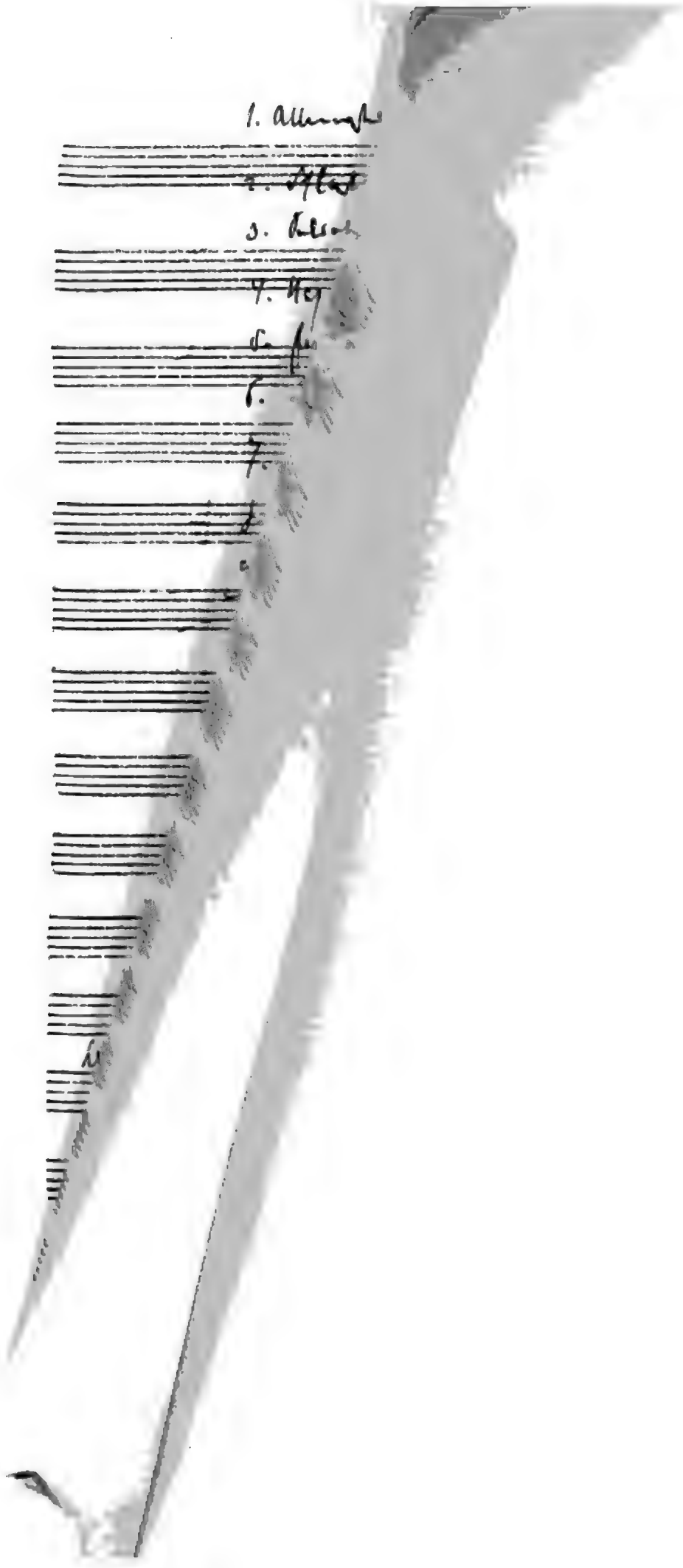
V. 20

Digitized by Google



EIN SKIZZENBLATT SCHUMANNS ZU DEN „HAUS- UND LEBENSREGELN"

Digitized by Google



Canon für Männerstimmen

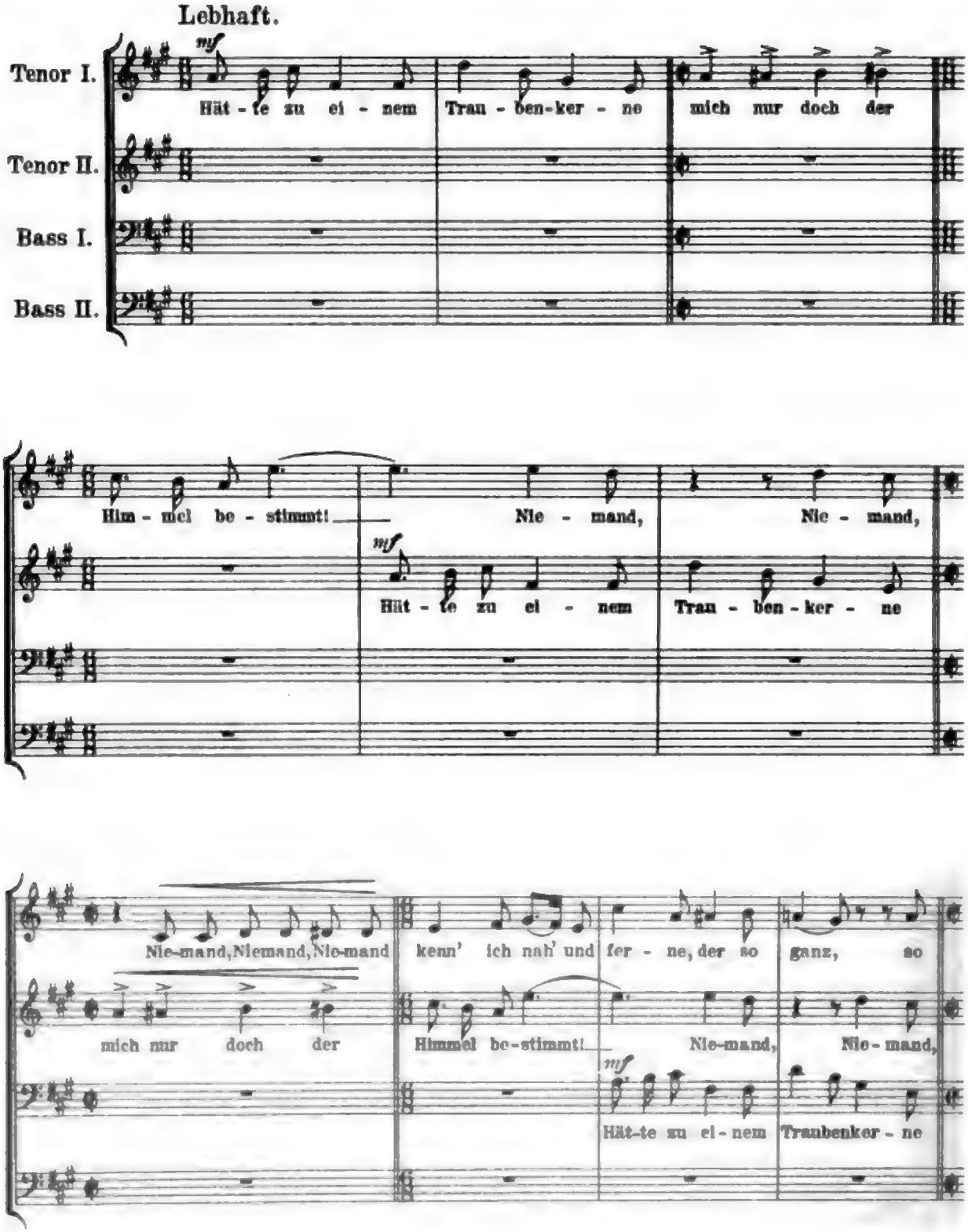
von

ROBERT SCHUMANN

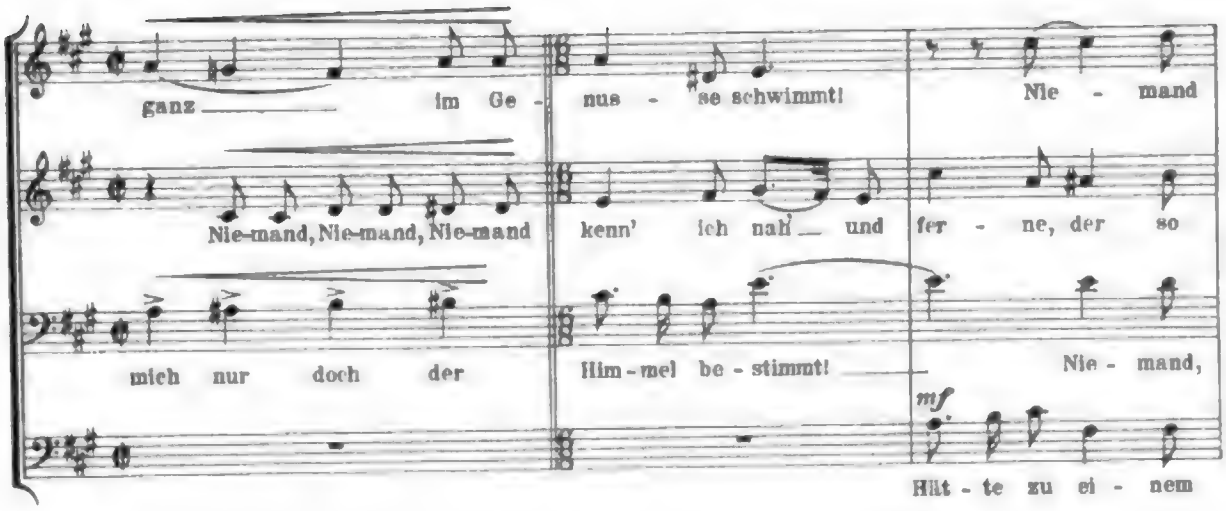
Zu Op. 65 Ritornelle gehörig

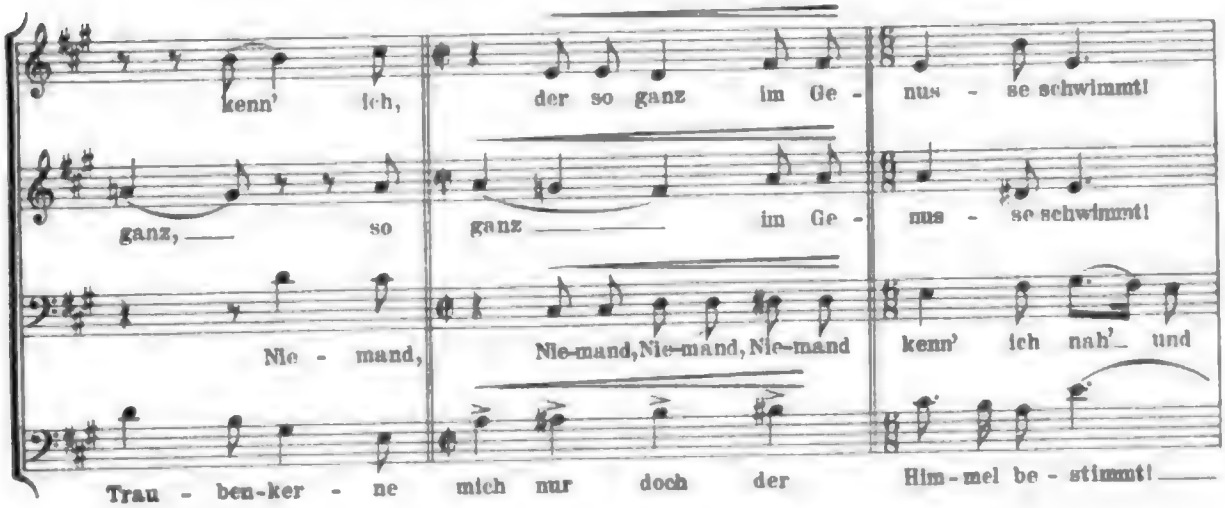
Mitgeteilt von Hermann Erler

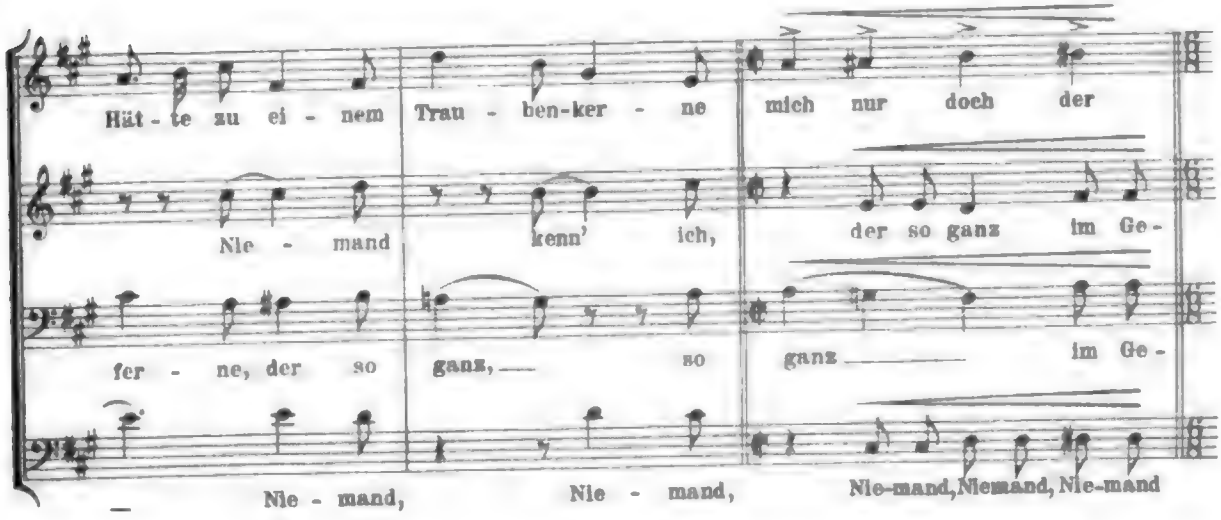
V. 20.



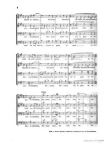
Digitized by Google







Digitized by Google


Allegro
Soprano
Alto
Tenor
Bass
Piano
Allegro

DIE MUSIK

Harmonische Musik ist ein Bild der ideedurchdrungenen Welt, des ganzen grossartig nach allen Dimensionen sich ausbreitenden, nach allen Richtungen fest und schön in sich zusammenhängenden und geordneten, überall konkrete Einzelgestaltungen aus seinem Schosse an die Oberfläche hervortreibenden Universums; die Melodie ist die Einzelgestalt, die Harmonie das Ganze, auf dem sie ruht und dessen Teil und Glied sie ist.

Friedrich Theodor Vischer

V. JAHR 1905/1906 HEFT 21

Erstes Augustheft

Herausgegeben von Kapellmeister Bernhard Schuster

Verlegt bei Schuster & Loeffler

Berlin und Leipzig

RICHARD WAGNERS BRIEFE AN FREIHERRN VON LÜTTICHAU

von C. Fr. Glasenapp-Riga

Für die Fortsetzung der jüngst[1]) von uns unternommenen Mitteilungen aus dem brieflichen Verkehr zwischen Richard Wagner und seinem Dresdener Vorgesetzten Geheimrat v. Lüttichau hatten wir uns zuletzt noch ein schriftliches Dokument aus dem Frühjahr 1844 vorbehalten, als den eigentlichen Abschluss seines ersten Dresdener Dienstjahres. Reibungen und Gegensätze hatte es sogleich zu Beginn seiner neuen Tätigkeit genug gegeben; indes hatte er es sich vorgesetzt, dergleichen Konflikte inskünftig zu vermeiden und diesen Vorsatz in einer Weise durchgeführt, dass selbst ein Charakter, wie Lipinski, während seiner ganzen sechsjährigen Kapellmeisterperiode nie wieder in einen offenen Widerspruch zu ihm geraten ist. Dagegen wissen wir aus der näheren Schilderung von Wagners Leben, wie die an der Oberfläche ausgeglichenen Gegensätze heimlich nachwirkten, indem seine heftigsten literarisch-kritischen Gegner das reichhaltigste Arsenal für ihre öffentlichen Angriffe nach wie vor bei Reissiger und Lipinski fanden. Hauptsächlich war es ein gewisser, Reissiger nahebefreundeter, Dr. Schladebach, der unter wechselnder Chiffre ziemlich die gesamte auswärtige Berichterstattung auf seinen Schultern trug und hierbei einen völlig planmässigen Feldzug gegen den jungen Meister durchführte, mit dem Endziel, diesen in seiner Autorität zu schädigen und einen gewissen Herrn Otto (?) Bach an Röckels Stelle einzuschieben. In erster Linie waren es Aufführungen Mozartscher Werke (des „Don Juan“ am 26. April 1843, und des „Titus“ am 3. Mai 1844), welche diese Antagonismen in einheimischen und auswärtigen Blättern entfesselten. Betrübend blieb bei alledem die Vorliebe des Hofes für die Meisterwerke der neuesten (Donizettischen) italienischen Oper, an deren Wiedergabe sowohl die Kapelle, wie ihr feuriger Leiter ihre Kräfte sinnlos zu verschwenden hatten. Bald vernahm man nun bei solchen Anlässen einer Aufführung der „Lukrezia Borgia“, ein beliebiges Duett darin sei durch unsichere Sänger ins Schwanken geraten und — „da der Dirigent, Herr Kapellmeister Wagner, das Einhelfen unterliess — vollkommene Störung in die Szene gebracht worden“. Bald wiederum hiess es, bei

[1]) Vgl. „Die Musik“ V, 19 S. 17ff.

einer Darstellung der „Norma" seien die Chöre unsicher, die Kapelle ermattet und unlustig gewesen, Herr Wagner habe die mannigfachen Unsicherheiten auf der Bühne und im Orchester nur eben zu verdecken gewusst; bald wiederum ward die Leitung der „Regimentstochter" (durch Röckel) als unsicher getadelt usw. Es mag sein, dass öffentliche kritische Beurteilungen dieser Art irgendwie auch bei Hofe nachgesprochen worden wären; insbesondere aber wurde Lüttichau seitens der, für jenen Herrn Bach eintretenden, Clique so sehr zu dessen Gunsten bearbeitet, dass sich hieraus Folgendes entwickelte:

Am Sonnabend, den 9. März 1844, als Wagner gerade im Begriff stand, einen vierzehntägigen Urlaub zu einer Reise nach Hamburg anzutreten, wo sein „Rienzi" zur ersten Aufführung gelangen sollte, berief ihn Lüttichau zu einer Besprechung in das Bureau der Expedition. Es handelte sich um die bevorstehende definitive Bestätigung des bis dahin nur provisorisch angestellten August Röckel in seinem Amt als Musikdirektor. Zu dieser Bestätigung Röckels zeigte sich nun Lüttichau wenig geneigt, er wollte ihn durch einen tüchtigeren Musiker ersetzen, und der soeben erwähnte Herr Bach wurde dabei offen genannt. Immer darauf bedacht, seine Superiorität als Hofbeamter und Vorgesetzter zur Geltung zu bringen, war er dabei so unvorsichtig, inbetreff Wagners einige Wendungen einfliessen zu lassen, als wenn der „allerhöchste Hof" auch mit seinen Leistungen als Dirigent sich nicht unbedingt zufrieden erklärt hätte; so dass es ihm selbst erwünscht erscheinen müsste, ihm, anstatt des unfähigen Röckel in seiner untergeordneten Musikdirektorstellung, einen mit voller Autorität ihm beizuordnenden gediegenen Musiker — offenbar aus Reissigers Schule? — an die Seite zu stellen. Auf diese Unterredung bezieht sich nun der achte, uns bekannt gewordene Brief Wagners an Lüttichau, in jeder Beziehung ein wahres Muster feinfühliger Vornehmheit und Selbstlosigkeit, dem es nur auf die Sache, nicht aber auf die Person und den eigenen Nutzen ankommt, während sich der Schreiber desselben doch zugleich mit der vollen Breite seiner Brust schützend vor den, in seiner künstlerischen wie bürgerlichen Existenz plötzlich bedrohten Röckel stellt. „Die ausführliche Unterredung", heisst es in der Einleitung dieses Schreibens, „deren mich Ew. Excellenz am vergangenen Sonnabend würdigten, hat auf mich einen Eindruck hinterlassen, dessen Peinlichkeit mich seit dem Augenblick, wo ich die Schwelle der Expedition verliess, bis jetzt, wo ich mir die Freiheit nehme, mich schriftlich an Ew. Excellenz zu wenden, so unablässlich eingenommen und bewältigt hat, dass ich, ohne mich gegen irgend Jemand, selbst nicht gegen meine Frau, darüber ausgelassen zu haben, durch genaues Zurategehen mit meinem Innern endlich zu dem vollsten Bewusstsein dessen gelangt bin, was mir als unverbrüch-

liche Pflicht erscheint." Aus diesem, von Lüttichau in seinem Privatbesitz zurückbehaltenen, daher im Archiv der Dresdener Hofoper unvorhandenen, bisher gänzlich unbekannten Schriftstücke, teilen wir nun im folgenden die wesentlichen Hauptabschnitte mit, indem wir die Verkürzungen durch Punkte (. . . . .) andeuten.

Richard Wagner an Generaldirektor Freiherrn v. Lüttichau (VIII), 11. Mai 1844.

„Ew. Excellenz haben mir vorigen Sonnabend mit deutlichen Worten gesagt, dass ich das Vertrauen des allerhöchsten Hofes und somit notwendig auch das Ew. Excellenz nicht in dem Grade besässe, als es zu wünschen wäre; dass dieses noch fehlende Vertrauen zunächst meine Fähigkeiten als Dirigent beträfe, und dass Ew. Excellenz es demnach für nötig hielten, zur Direktion der Kapelle noch einen Mann zu berufen, von dem Ew. Excellenz gewiss sein könnten, dass er das mir noch fehlende Vertrauen für sein Teil sicher erwerben werde. Ew. Excellenz haben mir wiederholt versichert, dass, besässe ich das mir nötige Vertrauen des allerhöchsten Hofes in dem Masse, als es zu erwünschen wäre, Sie sich keineswegs versucht finden würden, sich nach einem noch talentvolleren Dirigenten umzusehen, als Röckel es ist (. . . . .)

Besteht nun der Tadel, der gegen mein Dirigenten-Talent ausgesprochen wird, nur in den hie und da gegen mich zu äussernden Wünschen in Bezug auf gewisse Tempi in den Opern der neueren italienischen Maestri, so könnte sich ein deutscher Musiker, der sonst Tüchtiges zu leisten imstande ist, dadurch im Ganzen nur wenig betroffen fühlen, ebensowenig, als dies bei Weber und Mendel[s]sohn, hätten diese [sich] mit ähnlichen Aufgaben zu befassen gehabt, von grossem Belang gewesen sein würde, und zwar aus Gründen, die ich einem Teile des musikalischen Publikums gegenüber, der jene Opern vorzugsweise liebt, gern verschweige. Man kann nur einem Gott dienen, und das ist der wahre, den man erkennt und verehrt! — Geht jener Tadel aber weiter, und erstreckt er sich auf die — leider nur wenigen — Leistungen, bei denen mir und der Kapelle Aufgaben gestellt werden, wie sie z. B. Mendel[s]sohn ausschliesslich sich nur stellt, und bei denen einzig die wahren Kräfte eines Künstlers in Anspruch genommen werden, so ist er allerdings von mir in ernsten Betracht zu ziehen, und ich kann nicht anders glauben, als dass es sich um einen solchen Tadel handle, da sich Ew. Excellenz gedrungen fühlten mir die Erklärung zu machen, ich besässe das Vertrauen des allerhöchsten Hofes nicht in dem Masse, als dass Ew. Excellenz es nicht nötig halten, noch einen ganz besonders befähigten Dirigenten zur Leitung der Kapelle zu berufen.

Fühlen sich nun Ew. Excellenz bewogen diese Ansicht von der Sache zu bestätigen, so halte ich es für meine Pflicht, Sie darauf aufmerksam zu machen, dass dann auch die Anstellung eines zwar wackeren, aber ziemlich gewöhnlichen Musikers, wie Herr Bach es ist, der Sache und dem Institute nicht entsprechen würde; vielmehr könnten Ew. Excellenz dann Ihr Augenmerk auf einen bedeutenderen und renommierteren Dirigenten richten, da Ihnen durch meinen notwendigen Zurücktritt dann leicht die Mittel an die Hand gegeben würden, den Gehalt für die zu besetzende Stelle reichlicher auszustatten, als er jetzt ist, und für welchen Ew. Excellenz es immer als einen glücklichen Zufall ansehen müssten, einen bedeutenden Künstler für die Dauer zu gewinnen. Ich für mein Teil würde nämlich mein alleruntertänigstes Gesuch an Se. Majestät dahin stellen, dass Allerhöchstdieselben die Gnade hätten, mich meiner Funktionen so weit zu entbinden, als es mir gestattet sein

sollte, nur meine Opern einzustudieren und zu dirigieren, sowie vielleicht in besonderen Fällen nach dem Wunsche Sr. Majestät diese oder jene Aufführung zu leiten, sobald sie der Spezialität meines geringen Talentes angemessen erscheinen sollte, wofür mir dann natürlich nur ein beliebiger kleiner Gehalt zuzugestehen sein würde.[1])

Der von mir unter den bezeichneten Bedingungen gewünschte Zurücktritt vom eigentlichen aktiven Dienste als Vorstand der Kapelle, wird mir aber noch aus anderen Rücksichten unter den mir von Ew. Excellenz vorgestern dargetanen Umständen zu einer Gewissenspflicht. Die Kapelle bedarf jetzt eines Vertreters, der das Vertrauen Sr. Majestät und Ew. Excellenz im vollsten und höchsten Masse besitzt, weil es die höchste Zeit ist, dass ein solcher endlich, und zwar nur unter dem Ausspruche des vollsten Vertrauens, beauftragt werde, einen gründlichen Bericht über den Zustand dieses Institutes und über die unumgänglich notwendige, unserer Zeit und ihren Ansprüchen gemässe Abhülfe der in demselben wurzelnden Übelstände abzugeben. Es liegt am Tage, dass mit einem solchen Auftrage, wenn er Erfolg haben soll, nur ein Mann beehrt werden kann, der, wie erwähnt, das vollste und unbedingteste Vertrauen seiner hohen Vorgesetzten innehat, ein Mann, von dem man auf Treue und Glauben annimmt, dass er der Sache vollkommen gewachsen ist und ohne Übertreibung nur das wahrhaft Nötige beansprucht. Nach meinen neuesten Erfahrungen gestehe ich zu, dass ich sehr eitel war, als ich mir schmeichelte, nicht weit mehr von dem Ziele entfernt zu sein, an welchem ich die unschätzbare Ehre eines solchen Auftrages beanspruchen dürfte. (. . . . . .) Durch stetes und aufmerksames Bestreben habe ich die anfangs zwischen mir und der Kapelle bestehenden Differenzen so weit zu beseitigen gewusst, dass ich mir jetzt schmeicheln darf, von ihr als Derjenige angesehen zu werden, von dem sie sich mit vollstem Vertrauen die Abhülfe ihrer Leiden verspricht. Dennoch muss ich nun einsehen, dass mir das Wichtigste noch fehlt, und Ew. Excellenz könnten zwar in Ihrer mir stets bewiesenen grossen Güte mir die Hoffnung machen, das mir fehlende volle Vertrauen des allerhöchsten Hofes noch erwerben zu können, ja Ew. Excellenz haben mir bei der letzten Unterredung sogar diese Hoffnung für spätere Zeiten schon übrig gelassen: — ich aber teile diese Hoffnung nicht, da ich mir bewusst bin, unter den gegebenen Umständen (— und andere Umstände herbeizuführen steht nicht in meiner Macht, —) nicht mehr leisten zu können, als ich bisher geleistet habe; und sollte ich den Glauben haben, mir später noch das fehlende Vertrauen erwecken zu können, so würde dies doch jedenfalls zu spät für den wichtigen Dienst sein, welcher der Kapelle sehr bald geleistet werden muss. Da mir ausserdem Ew. Excellenz auch oft den Vorwurf meiner Neuheit in den hiesigen Verhältnissen machen, so muss ich bekennen, wie ich selbst nicht hoffe, durch Älterwerden in denselben zu gewinnen: das Auge, welches sich gewöhnt, eine längere Zeit hindurch täglich dieselben Übelstände zu sehen, wird wohl endlich matt und stumpf, und gewahrt sie nicht mehr so, als damals, wo es frisch und scharf war.

Es könnte auffallend erscheinen, dass die Sache des Musikdirektors Röckel somit zu der meinigen geworden ist, und um nicht den Schein einer blinden Parteilichkeit für irgend jemand auf mich zu laden, musste ich mich offen nach allen Richtungen hin aussprechen; Ew. Excellenz haben mir durch die Erklärung, dass die fragliche Anstellung Röckels mit meiner eigenen Stellung in unmittelbarem Zusammenhange stehe, dazu die vollste Veranlassung gegeben“ . . . . . .

[1]) Die Hervorhebungen im Druck innerhalb dieses Absatzes rühren nicht von Wagner selbst her.

Das Vergangene bleibt vergangen, und wenn wir in bezug auf noch ganz andere geschichtliche Momente ein für allemal darauf verzichten müssen, sie uns zurückzurufen, um nachträgliche Augenzeugen derselben zu werden, so wird sich die Notwendigkeit dieses Verzichtes jedenfalls auch auf den kostbaren Moment beziehen, in welchem der Exzellenz mit den schwarzen Augenbrauen bei Durchlesung dieses Schreibens das Gesicht merklich sich verlängerte, und ihre Mienen die verlegene Verwunderung wiederspiegelten, die sich dabei ihres Inneren bemächtigte. Wieder einmal hatte sich dieser noch so junge „Kapellmeister" ihm gegenüber als etwas durchaus Inkommensurables bewiesen, zu dessen Beurteilung ihm der Masstab fehlte. Der Vorschlag eines freiwilligen Zurücktrittes aus einem lebenslänglich verliehenen Amte, und noch dazu nicht in der gewohnten Form eines komödiantisch selbstüberhebungsvollen Trotzes, sondern mit der verbindlichsten Anerkennung seiner „grossen Güte", dürfte ihm wohl in den hergebrachten Verhältnissen des Dresdener Hoftheaters etwas so Neues, Unerhörtes gewesen sein, dass er fürchten musste, der König würde, auf einer näheren Mitteilung der motivierenden Umstände bestehend, einen tieferen Einblick in dieselben verlangen, als ihm lieb war. Um so mehr, als es mit dem in dem Schriftstück wiederholt erwähnten Mangel an Vertrauen seitens des „allerhöchsten Hofes" vielleicht gar nicht so arg bestellt war, als es der Herr Geheimrat bei seiner Unterredung in wohlberechneter Klugheit hatte einfliessen lassen. Vielleicht war dies am Ende gar nicht so „klug" gewesen, als er es sich gedacht? — — Jedenfalls drückt sich viel in dem Umstande aus, dass er diesen Brief nicht zu den Akten gab, sondern ihn privatim als Erinnerung aufbewahrte.

Der Erfolg der Unterredung vom Sonnabend den 9. März 1844 und dieses Schreibens vom Montag den 11. war jedenfalls, dass einstweilen alles beim alten blieb. Röckel erhielt seine Bestätigung, zu der Anstellung des Herrn Bach an seiner Statt kam es nicht, und der feurig uneigennützige Künstler wurde nach seiner Rückkehr aus Hamburg vorläufig mit seinen allzuweitgehenden idealen Forderungen beschwichtigt. Für wie lange Zeit?

Es liegen zwei ernste, ereignisreiche Jahre zwischen diesem und dem nächsten (uns vorliegenden) Briefe Wagners an Lüttichau. „Tannhäuser" wurde vollendet und aufgeführt, und es zeigte sich zwischen dem „Rienzi" und seinem Nachfolger — der „fliegende Holländer" war, da Wagner selbst zu seiner Wiederaufnahme nicht drängte, für Dresden tot und begraben! — eine ganz gewaltige Kluft, eine Kluft, die nicht allein beide Werke voneinander, sondern auch den schaffenden Künstler von seinen Zeitgenossen trennte. Dieser selbst aber blieb, der er war, und bei aller vorschriftsmässigen Devotion im Verkehr zwischen dem Kapellmeister und der Exzellenz war ihm doch auf die gewohnte Weise nicht beizukommen. Viel-

mehr knüpft sein nächstes an Lüttichau gerichtetes Schreiben vom 2. März 1846 genau an das ihm vorangegangene an. Hatte es sich in jenem darum gehandelt, denjenigen Mann zu finden, der „unter dem Ausspruch des vollsten in ihn gesetzten Vertrauens beauftragt werde, einen gründlichen Bericht über den Zustand des Instituts der Kapelle und über die unumgänglich notwendige, unserer Zeit und ihren Ansprüchen gemässe Abhülfe der in demselben wurzelnden Übelstände abzugeben", — so erschien nun dieser „Bericht" selbst, in Gestalt eines vom 1. März datierten Memorials mit der Aufschrift „Die Königliche Kapelle betreffend", der sich noch heute — unveröffentlicht — in den Akten des Königl. Sächs. Hoftheaters befinden muss, und zwar in Begleitung des folgenden Briefes:

Richard Wagner an Generaldirektor Freiherrn von Lüttichau (IX), 2. März 1846.

„Ew. Excellenz

gebe ich mir die Ehre, hiermit eine grössere und ziemlich ausführliche Arbeit zu überreichen, zu deren Abfassung ich mich durch Stellung und Verpflichtung gedrängt fühlte. Es ist nunmehr das dritte Jahr verflossen, seitdem ich auf die geneigte Empfehlung Ew. Excellenz durch die besondere Gnade Sr. Majestät als Kapellmeister der Kgl. Kapelle angestellt wurde: der Ablauf eines solchen Zeitraums ist wohl geeignet die Frage zu veranlassen, wodurch sich das neue Mitglied dem Ganzen nützlich erwiesen? Mit Trauer muss ich gestehen, dass der Nutzen, von dem ich in meiner Stellung werden konnte, sich nur noch auf einzelne wenige Leistungen zu erstrecken vermochte: dass ich der Kapelle von einer auch für die Zukunft erspriesslichen Wichtigkeit hätte werden können, habe ich leider als nicht in meiner Macht stehend befinden müssen. Ich habe erkennen lernen müssen, dass die Kapelle in ihrer beständigen Kollision mit dem Theater und dessen wirrseligen Bedürfnissen zurücktreten musste, ja dass selbst ihren Leistungen nicht das Gewicht und die Berücksichtigung beigelegt werden durfte, die vor allem nur die Theater-Interessen für sich in Anspruch nahmen. Wenn ich nun wiederholt und in gesuchter Vereinigung mit meinen Kollegen die in Anregung gebrachten Interessen der Kapelle zu wahren suchte, durften diese Bemühungen immer nur einen sehr teilweisen Erfolg haben, und mit grosser Betrübnis habe ich den Grund dafür darin erkennen müssen, dass die Aussagen und Beteuerungen der technischen Vorstände der Kapelle in den Augen ihres hochzuverehrenden Chefs, wahrscheinlich schon von längerer Zeit her, sich nicht der Glaubwürdigkeit zu erfreuen hatten, die ihnen allein das nötige Gewicht zu geben vermag.

In dem festen Bewusstsein der Notwendigkeit derselben habe ich es daher unternommen, noch einmal alle meine in den drei Jahren meiner Anstellung gewonnenen Erfahrungen und Einsichten zu einer klaren und beweiskräftigen Darlegung auszuarbeiten. Ich habe die verflossenen drei Monate dazu verwendet, mit grösster Umsicht alles mir notwendig Erscheinene der strengsten und genauesten Prüfung zu unterwerfen, jeden Punkt sorgfältig zu erwägen, weshalb ich einzelne Artikel zwei-, drei- und viermal umarbeitete und neu verfasste, und bin somit schliesslich zur Beendigung beiliegender Arbeit gelangt, von der ich Ew. Excellenz ersuche, versichert sein zu wollen, dass ich zu ihr durch keinen äusseren Antrieb veranlasst worden bin, indem sie, sowie sie hier vorliegt, gänzlich mein Geheimnis ist, und ich zu keinem

der darin enthaltenen Punkte durch Besprechung oder Übereinkommen mit den sie betreffenden Individuen veranlasst worden bin. Ich fühlte mich einzig durch die Verpflichtung dazu gedrungen, die, meinem Gewissen nach, mein Sr. Majestät dem Könige geleisteter Eid mir auferlegt.

Welches das Schicksal dieser Arbeit sein möge, ob sie zu einem vollständigen oder nur teilweisen Erfolg berechtigt sei, vermag ich nicht genau vorauszusehen, jedenfalls aber hege ich die gerechte Hoffnung, dass sie, trotz ihrer Ausdehnung, einer genauen Betrachtung für würdig befunden werde, indem sie die besonderen Interessen eines Institutes behandelt, welches auf der Civilliste Sr. Majestät mit einer ansehnlichen Summe dotiert ist, wofür notwendig verlangt werden kann, dass dieses Institut ein vollständiges und heilsam organisiertes Ganze bilde. Sollte es mir gelingen, auf diese Weise die vollständige Achtung Ew. Excellenz und das günstige Urteil derselben zu erwerben, dass ich nicht unfähig sei, bei der Organisation künstlerischer Institute um Rat befragt zu werden, so würde ich mich wahrhaft glücklich schätzen, in Zukunft Veranlassung zu andern Arbeiten erhalten zu dürfen, welche für das Gedeihen der zweiten, Ew. Excellenz untergebenen Anstalt, soweit dies die Oper betrifft, in ähnlichem Masse ratschlägliche Sorge trügen; indem ich die bei weitem grössere Schwierigkeit eingestehe, die der Organisation eines Opernpersonales entgegensteht, würde ich mir hier im voraus doch eine Andeutung erlauben, nämlich, dass ich bei einer solchen Arbeit mein grösstes Augenmerk mit darauf richten würde, die mit der Zeit nötig gewordenen enormen Ausgaben für die Gehalte des Sängerpersonals nach Kräften und äusserster Möglichkeit zu ermässigen, indem jeder Einsichtsvolle in diesem unverhältnismässigen Aufwande wohl den zukünftigen Ruin sämtlicher Theater zu erkennen gezwungen ist, der schon jetzt alle Berücksichtigungen der Billigkeit gegen andere, nicht minder wichtige Körperschaften des ganzen vereinigten Kunstinstitutes ausserordentlich erschwert, indem er die nötigen Mittel dazu allein zu verschlingen droht.

— —

Mögen Ew. Excellenz somit das Resultat meiner Bemühungen mit gewohnter Güte aufnehmen, und vor allen Dingen mir, der sich Ihnen persönlich für so sehr verpflichtet halten muss, eine geneigte Gesinnung bewahren."

So hatte denn der rastlos organisierende Geist des jungen Reformators den ihm so erwünschten „Auftrag" nicht erst abgewartet, sondern, da dieser nicht von selbst sich einstellte, unaufgefordert den notwendigen Bericht über den gegenwärtigen Zustand der Kapelle eingereicht. Die Eingabe betraf Übelstände von drängender Natur. Nur das Phlegma Reissigers hatte so lange ruhig zusehen können, wie sich die künstlerischen Kräfte der Kgl. Kapelle infolge mangelhafter Arbeitsteilung Jahr um Jahr ausschliesslich in den Dienstleistungen des Theaters bei minderwertigen Aufführungen Donizettischer Meisterwerke verzehrten, ohne je zur befriedigenden Lösung würdiger und wahrhaft lohnender Aufgabe zu gelangen. Die wenigen Gelegenheiten dazu boten sich immer nur in gedrängter Zeit und eingeengt zwischen den trivialsten Tagesbedürfnissen des Theaters dar. „Ich hatte mir", sagt Wagner selbst, „rastlose Mühe gegeben, den künstlerischen Sinn der Kapelle, der unter der Last ordinärster Tagesarbeit zu erliegen drohte, zu beleben und guten Mutes zu erhalten, so dass wir zu unserem eigenen

Verwundern oft von unsrer Leistung selbst mehr überrascht wurden, als wir der Abspannung nach von uns erwarteten." Da der ideelle und praktische Gewinn aus der Annahme seiner Vorschläge vom sachlich-künstlerischen Gesichtspunkte aus unmöglich zu bestreiten war, durfte der Urheber des sorgfältig ausgearbeiteten Reorganisationsentwurfes wohl mit Fug und Recht darauf bauen, das Ergebnis seiner reiflichen Überlegungen ohne wesentliche Einschränkungen akzeptiert zu sehen. Dass dies nicht geschah, dass rein gar nichts zu seiner Verwirklichung vor sich ging, war eine seiner bittersten und entscheidendsten Erfahrungen und löste ihn innerlich vorzeitig von dem ihm anvertrauten Amte los. — Der Zeit nach schliesst sich an das soeben mitgeteilte Schriftstück noch eine kürzere Mitteilung vom 4. März 1846, auf die bevorstehende Palmsonntagsaufführung der neunten Symphonie bezüglich.[1])

Richard Wagner an Generaldirektor Freiherrn von Lüttichau (X), 4. März 1846.

„Ew. Excellenz

erlaube ich mir eine untertänigste Bitte vorzutragen.

Die Sache betrifft das Orchester des alten Opernhauses, welches auf eine Weise konstruiert ist, die allen Regeln für die Aufstellung eines Oratorien- und Symphonieenorchesters geradezu widerspricht und wahrscheinlich auch an keinem Orte der Welt ihresgleichen findet. Die Mängel derselben bedürfen fast keiner Erörterung, da es jedem in die Augen springen muss, dass ein Instrumental-Orchester, welches nur zwei Reihen tief, in einem weiten Halbkreis von 56 Fuss im Durchmesser aufgestellt ist, nur mit höchster Mühe und unter dem peinlichsten Einflusse der Ängstlichkeit präzis zusammenspielen, eine seinen zahlreichen Mitteln angemessene, schöne und kräftige Wirkung aber gar nicht hervorbringen kann.

Soweit mir in einer flüchtigen Berührung dieses Gegenstandes in einem Gespräche mit Ew. Excellenz Dero Meinung bekannt werden konnte, würden Sie gegen den Plan einer Umänderung selbst nichts einzuwenden haben. Insofern aber dieser Orchesterbau bloss als eine Vorbereitung für das nächste und die folgenden Konzerte zum besten des Kapell-Wittwenpensionsfonds angesehen werden müssten, würden auch die Ausgaben dafür diesem Fond zur Last fallen. Dass nun aber bei dem gegenwärtigen Bestande dieses Fonds, über den uns jetzt so viele Klagen zukommen, gar keine Aussicht vorhanden wäre, ihm auch noch diese Ausgaben zumuten zu dürfen, erhellt deutlich, und die Sache würde somit für jetzt und vielleicht noch für längere Zeit unmöglich sein, wenn diese Kosten nicht von einer andren Seite her bestritten werden dürften. Ich muss nun aber die Erledigung der angeregten Frage, nicht nur weil sie an und für sich richtig und nothwendig ist, sondern weil wir gerade jetzt auch einer zahlreicheren und schärferen Kritik ausgesetzt sind, als eine Ehrensache ansehen, für die ich selbst, wenn ich nur etwas reicher wäre, als ich leider bin, mit Freudigkeit ein Opfer bringen möchte; wohin ich mich umsehe, komme ich aber immer wieder nur auf den nächsten, weil ehrenvollsten Weg zurück, der ist: die Gnade Sr. Majestät des Königs anzugehen.

[1]) Dieselbe ist, gerade wie das vorhergehende Begleitschreiben zu dem Memorial „Die Königliche Kapelle betreffend", zum erstenmal von R. Prölss in den „Dramaturgischen Blättern" 1878 veröffentlicht.

Weil alles, wofür man Unterstützung erbittet, bis auf einen gewissen Grad fertig zur Einsicht vorliegen muss, habe ich meinen Plan zur Aufstellung eines Oratorium- und Symphonieenorchesters der Lokalität des alten Opernhauses angemessen durch die Gefälligkeit des Herrn Maschinenmeisters Hänel derart regeln lassen, dass ich denselben Ew. Excellenz hierbei zur geneigten Ansicht vorlegen kann. [Folgt die nähere Ausführung mit terrassierten amphitheatralischen Erhöhungen für Orchester und Gesangschor.] Auch Lipinski ist ganz mit mir einverstanden, und ich zweifle gewiss nicht, dass mein Kollege Reissiger, welchem Ew. Excellenz meiner Bitte gemäss diesen Plan vorlegen würden, etwas Erhebliches dagegen nicht einzuwenden haben wird, da er ganz mit der Ansicht übereinstimmt, welche wir früher über diesen Gegenstand gesprächsweise ausgetauscht haben.

Dieser Bau würde nun nach einem Voranschlage des Hrn. Hänel bis an 200 Rth. kosten, sobald er vollständig mit neuem Material ausgeführt werden sollte. Es fragt sich nun: ist ein solches Orchester für alle Zukunft nicht noch zu andern Aufführungen als nur den sog. Palmsonntagkonzerten zu benutzen? Wenn ich mit aller Bescheidenheit wieder sagen dürfte, was mich ein Blick in die Zukunft ersehen lässt, so würde ich die Hoffnung aussprechen, dass die Kapelle öfters Gelegenheit erhalten dürfte, sich in derartigen Aufführungen um den Beifall Sr. Majestät zu bewerben, so würde dieses Orchester entweder ganz so wie es ist oder doch nur mit geringen Restaurationen für alle Zeiten und Lokale verwendbar sein; denn unter allen Umständen enthält dieser Bau den Kern für eine geeignetste Orchester-Aufstellung.

Wie glücklich würden mich Ew. Excellenz machen, wenn Sie meine Bitte und die dafür angegebenen Gründe durch gütige Berücksichtigung beehren wollten. Vor allen Dingen seien E. E. aber versichert, dass mich zum Ausspruch dieses Gesuches durchaus kein Beweggrund persönlicher Eitelkeit antreibt, sondern lediglich die eifersüchtigste Sympathie für den Ruhm der Kapelle, deren Leistungen durch das Fortbestehen einer äusseren grossen Mangelhaftigkeit jedenfalls beeinträchtigt werden. Wenn ich daher diesen Antrag vorläufig allein stelle, und nicht zuvor die Unterstützung meines Kollegen dafür nachgesucht habe, so geschieht dies, weil ich die Angelegenheit für eilig halte und dagegen die Erfahrung gemacht habe, dass unsere gemeinschaftlichen Schritte gewöhnlich an einer gewissen Langsamkeit leiden."

Dem Jahre 1847 gehören unter den uns vorliegenden Schriftstücken zwei an, welche den deutlichsten Beweis dafür erbringen, wie sehr derselbe Mann, der gegenüber den wirklich produktiven Reform- und Verbesserungsvorschlägen Wagners seine amtliche Würde immer nur mehr im blossen Hinhalten und Erschweren jeder tiefer eingreifenden Massregel bekundete, wie um durch solche rein passive Beweise seiner administrativen Selbständigkeit zu einem verstärkten Bewusstsein seiner Oberhoheit zu gelangen, — sich andererseits durch die oberflächliche Suffisance eines Gutzkow dirigieren liess, dessen Eintritt in das Dresdener Hoftheaterpersonal (als „Dramaturg", seit Beginn des genannten Jahres) alsbald zu neuen Reibungen und Gegensätzen Anlass gab. So hat denn der nächste in der Reihe Wagnerscher Briefe an Lüttichau von Anfang bis zu Ende eigentlich nur die Übergriffe dieses Mannes zum Gegenstand, gegen dessen Willkür sich die Generaldirektion in ihrer Schwäche und Nachgiebigkeit die ärgsten Blössen gab. Eine Reihe von Artikeln Gutzkows in der Brock-

hausschen „Deutschen Allgemeinen Zeitung", in welcher dieser als sein eigener Advokat, nämlich als öffentlicher Beurteiler eben desselben Institutes auftrat, an dem er als Angestellter funktionierte, gab zu diesem Schreiben die nächste Veranlassung. Es ist vom 9. Juli 1847 datiert, und bisher ebenfalls unveröffentlicht.

Richard Wagner an Generaldirektor Freiherrn von Lüttichau (XI), 9. Juli 1847.

„Ew. Excellenz

muss ich leider, so lästig meine Briefe fallen mögen, nochmals mit einer schriftlichen Mitteilung heimsuchen.

Meine Stellung zur Oper des Königl. Hoftheaters hat mich zu verschiedenen Malen mit erneutem Kummer erfüllen müssen; die wiederholt von mir erkannte Unmöglichkeit, unter den bestandenen Verhältnissen und bei der Konkurrenz gleich berechtigter Mitsprecher das mir zweckmässig Erscheinende zur Ausführung gebracht zu sehen, hat mich oft entmutigt und meinen angeborenen Eifer geschwächt: — ich habe in solchen Stimmungen oft schon erwogen, auf welche Weise es möglich sein dürfte, mich auch meiner Stellung nach aller Verantwortlichkeit für einen Geschäftsgang zu entziehen, in welchem ich von verschiedenen Seiten als lebhaft mitwirkend gedacht werde, und deshalb Meinungen und Ansichten ausgesetzt bin, die mich um so peinlicher berühren, je höher irrigerweise mein Einfluss angeschlagen wird.

Wie wenig entscheidend jedoch meine Stimme ist, weiss unter Anderen gewiss auch Herr Dr. Gutzkow sehr genau: — desto unverschämter ist das Benehmen, welches dieser jetzt eingeschlagen hat. Ew. Excellenz mache ich daher zunächst auf die seit kurzem in der Deutschen Allgemeinen Zeitung erschienenen theatralischen Berichte aus Dresden aufmerksam. — Wenn an und für sich der Gedanke demütigend war, dass ein Mann, der vor nicht sehr lange eben nur Journalist gewesen, sich seit dem flüchtig mit dem Theater (...) bekannt gemacht, noch nirgends aber betätigt hat, dass er von der Sache in Wahrheit etwas verstehe, — plötzlich die höchste technische, und fast selbst administrative Gewalt über eine Anstalt erhielt, die vorher bereits schöne Blüten getrieben hatte, so blieb ich doch ohne Grund mich im Interesse der Oper persönlich zu beklagen, solange ich annehmen durfte, seine Instruktionen erstreckten sich zunächst nur auf das Schauspiel. Nahm ich aber nun wahr, wie dieser Mann in der kürzesten Zeit es dahin brachte, dass er seiner abgeschmackten und die höchste Unkenntnis verratenden Anordnungen und Prätensionen wegen von dem sämtlichen Schauspielerpersonal bereits verlacht und verachtet wird, so konnte es mir nicht gleichgültig bleiben, zugleich zu erfahren, dass derselbe auch der Opernverwaltung vorstehen sollte. Diese Erfahrung war es, die mich im Anfange dieses Jahres zunächst von Ew. Excellenz entfernt hielt: ich leugnete bereits nicht, dass dies aus Verdruss geschah. Was übrigens in dieser Zeit zutage kam, wissen Ew. Excellenz: Hrn. Gutzkows Leistung war gewissermassen Die Musketiere der Königin, — die meinige: Iphigenia in Aulis. — Diese Beteiligungen des Dramaturgen an den Opernangelegenheiten erreichen endlich aber den höchsten Grad — ich kann nicht anders sagen — unverschämter Lästigkeit seit dessen Berichten in der genannten Zeitung; denn dass diese Berichte von ihm direkt herrühren, wird ihm hoffentlich nicht einfallen zu leugnen, widrigenfalls es ihm bewiesen werden könnte. Ew. Excellenz erkennen daraus den Mann, wie er ist, und wie er Leuten, die ihn früher kannten, bereits zur Genüge erschienen war: ein Zeitungschreiber,

ein Cliquenmacher, dem es im vorliegenden Falle nachzukonstruieren ist, dass es ihm keineswegs an dem Gedeihen unserer Oper, sondern nur an der Begründung seiner Macht über Alles liegt, indem er auch die Oper mit Personen zu besetzen wünscht, die zu seiner Clique gehören. — Die Art und Weise, wie er es versucht Ew. Excellenz durch Zeitungschreibereien und allerhand sonstige Machinationen zum Engagement der Mad. Küchenmeister zu zwingen, ist meines Erachtens dem Institute und zumal Ew. Excellenz gegenüber so kompromittierend, dass es mir — aufrichtig gesagt — unbegreiflich erscheinen würde, wenn dieser Mann nicht zur strengsten Rechtfertigung gezogen werden sollte, da ich mich nicht erwehren kann zu glauben, sie müsse ihm eigentlich seine Stellung kosten, — zum mindesten weiss ich, dass ein Minister einen Beamten entlassen würde, der sich ein gleiches Vergehen zu Schulden kommen liesse." . . .

Angesichts der völligen Haltlosigkeit Lüttichaus gegen Gutzkow, der ihm durch seine Dreistigkeit imponierte, war es wahrlich kein geringes Verdienst, dass sich der junge Meister zu diesem orientierenden Nachweis herbeiliess. „Unsere Oper ist nur der Spielball einer Partei", liessen sich auch die Leipziger Signale (21. Juli) bereits vernehmen, „und wer eigentlich Intendant ist, scheint bald unklar zu werden . . . Eben gastiert Mme. Küchenmeister, von Gutzkow (in der Allg. Zeitung) als Sängerin ersten Ranges empfohlen. Möge Apollo Herrn Gutzkow nicht strafen! Die Stimme der Fr. Küchenmeister ist zwar dramatisch belebt, aber" etc. Wohlerfahren in der Benützung aller sich ihm darbietenden Konjunkturen und nichts verschmähend, um zu seinem Ziele zu gelangen, hatte sich indessen Gutzkow durch seinen Freund, den Journalisten Küchenmeister und Gemahl der genannten Sängerin, nun auch noch mit dem Dresdener Kritiker und Journalisten Karl Banck ins Einvernehmen zu setzen gewusst, um in bald feinerer, bald gröberer Tonart, übereinstimmend und unverhohlen es auszusprengen: wenn die Sängerin in Dresden nicht angesprochen habe, so sei dies die Schuld der musikalischen Direktion gewesen, weil Kapellmeister Wagner seiner Nichte Johanna Wagner zuliebe die gastierende Sängerin „schikaniert" habe! „Gegen Niederträchtigkeiten dieser Art", fährt daher Wagner in seinem Schreiben an Lüttichau fort, „kann mich mein Gewissen allein nicht schützen, sondern ich muss meiner Ehre zulieb auf einer dezidierten Genugtuung bestehen."

„Dieser böse Geist, der durch Cliquenwesen und Verdächtigungsumtriebe alles nötige gegenseitige Vertrauen vernichtet und unser Institut einer sicheren moralischen Auflösung zuführt, kann niemand mehr bekümmern als mich, der [ich] offen, warm und begeistert einem höchsten Ziele zustrebe, und der ich ohnedem schon so oft zu bedauern habe, missverstanden und mit üblem Vertrauen belohnt zu werden. Mein Schmerz, unter solchen Umständen zu immer grösserer Unlust und daraus erfolgender Untätigkeit mich verwiesen zu sehen . . ., ist so gross und aufrichtig, dass ich bei glücklicheren äusseren Verhältnissen ohne Zweifel schon Se. Majestät um meine gänzliche Entlassung ersucht haben würde. Gegenwärtig, wo von allen Seiten auf mich und meine sehr unrichtig gedeutete Einwirkung hergezogen wird, und nun auch

noch inmitten der Administration Leute sitzen, wie dieser traurige Dramaturg, dessen ganze Gesinnung und Verfahrungsweise mir als der vollkommene Gegensatz zu der Richtung erscheint, in welcher einzig die Gewogenheit des Königs und die höhere Aufmerksamkeit des Publikums dem Institute neu zu gewinnen oder zu erhalten ist, — gegenwärtig, sage ich, ersähe ich gar kein anderes Mittel innerer und äusserer Genugtuung als das meiner Entlassung ... und würden es Ew. Excellenz nicht für gut und zweckmässig halten, Hrn. Gutzkow offiziell von aller Einmischung in die Angelegenheiten der Oper, und zumal auch von unseren Opern-Konferenzen zu entfernen, und könnten sich endlich Ew. Excellenz nicht entschliessen, mir die Leitung der Oper ... rückhaltsloser zu übertragen, als dies bisher der Fall war, wo ich fast bei jeder meiner Ansichten und jedem meiner Anträge auf mehr oder minder lähmende und erschlaffende Entgegnung und Abweisung stossen musste, — so bin ich fest entschlossen, der Weisheit Sr. Majestät des Königs das Ermessen zu übergeben, inwiefern und auf welche Weise meine an den Tag gelegten Fähigkeiten als dramatischer Komponist und Dirigent guter Musiken im Dienste Sr. Majestät so zu verwenden wären, dass mir dafür ein Honorar zugestanden werden könnte, welches hinreiche meine eingegangenen Verbindlichkeiten gegen den Pensionsfonds zunächst zu sichern, mir aber keine amtlichen Beziehungen und Pflichten in betreff der Opernangelegenheiten aufbürde“ etc.

Ew. Excellenz wiederholten Beweise grösster, fast unverdienter persönlicher Geneigtheit und wahrhaft freundlicher Gesinnung sind jederzeit von mir mit so gerührter und dankbarer Einsicht aufgenommen worden, dass ich kaum nötig zu haben glaube, mich gegen den Verdacht zu wehren, als wolle ich mir einfallen lassen, hiermit die abgeschmackte Rolle eines Drohenden zu spielen; — alle meine Empfindungen sind so wahrhaft und stark, die Triebfedern meines Handelns so weit entfernt von allem kleinlichen Eigennutz, dass ich gegen einen solchen Vorwurf mich sicher fühle. — Lieber überlasse ich mich aber nackt und schutzlos der Fürsorge Gottes allein, als dass ich länger in einem Verhältnisse Schutz suche, in dem mein Gewissen und meine Ehre zugleich ferner beunruhigt werden sollten.“ [1])

Es war weit gekommen in dem anfangs so vielversprechenden Verhältnis, wenn nicht allein sämtliche positiven Reformvorschläge Wagners im Lauf dieser fünf Jahre seines Dresdener Amtsverhältnisses konsequent vertagt und dann stillschweigend beiseite gesetzt, sondern ihm schliesslich noch ein Intrigant wie Gutzkow ungestraft in den offiziellen Kreis seiner Tätigkeit hineinpfuschen durfte, ohne dass er imstande gewesen wäre, sich seiner zu erwehren. Als nun Lüttichau auch auf den vorstehenden Brief hin nicht Miene machte, seinen zudringlichen Ratgeber abzuschütteln, blieb nichts übrig als der völlige Bruch.

[1]) Die Hervorhebung im Druck rührt nicht von Wagner her.

Schluss folgt

JOHANN MICHAEL HAYDN

GESTORBEN ZU SALZBURG AM 10. AUGUST 1806

von Prof. Otto Schmid-Dresden

Ob man in Salzburg auch seines schlichten einheimischen Meisters gedenken wird, wenn man sich anschickt, im August des Grossen Andenken zu feiern, der wohl in den Mauern der Salzachstadt geboren wurde, im übrigen aber sich erst auswachsen konnte, nachdem er sich davon überzeugt hatte, dass unterm Krummstab nicht immer gut zu wohnen sei, und dass die Atmosphäre daselbst für ihn etwas Bedrückendes haben musste? Ob man einen Kantus zu Ehren Michael Haydns steigen lassen, seinem Gedächtnis einen Schoppen im Haydn-Stübchen des kühlen Peterskellers weihen wird? Verdient hätte es der brave Mann schon um der Anhänglichkeit willen, die er der freundlichen Stadt und dem Freundeskreise, den er dort gefunden, bewies und zwar nicht immer ganz leichten Herzens bewies. Bisweilen nämlich mag es auch in dem „ruhigen, klaren Geist", den Schubert dem „guten Haydn" nachrühmt, rebelliert haben darob, dass er doch eigentlich künstlerisch kalt gestellt war in seinem Salzburg. „Gebt mir Texte," heisst es, habe er oft gesagt, „und verschafft mir die ermunternde fürstliche Hand, wie sie über meinem Bruder waltet, und ich will nicht hinter ihm bleiben." Er würde richtiger noch gesprochen haben, wenn er den Stosseufzer einfach dahin modifiziert hätte: „lasst mich nur nicht hier in Salzburg geistig verkümmern, das andere wird sich finden!" Führen wir den Gedanken weiter aus. Hätte sich der Lebensweg Michaels vielleicht auch nicht so geglättet wie der seines genialen Bruders, der einen finanziellen Notstand nur in den Jahren kannte, die zwischen dem Verlassen des Kapellhauses bei St. Stephan und seiner Aufnahme in die Kapelle des Grafen Morzin liegen, „durchgesetzt" hätte er sich schon; denn er war von echtem Schrot und Korn und — er konnte etwas! Wie dann der Fall eintrat, dass man an Michael Haydn von Wien aus sich wandte, Salzburg zu verlassen, da war es jedenfalls zu spät. Der Meister war ein alternder Mann. Und wenn er gar meinte, eine würdige Fortsetzung der „Schöpfung" seines Bruders — noch dazu auf den Text eines Lohbauer! — haben schreiben zu können, so ersieht man nur, dass er sich doch über sich selber täuschte. Auch bei Joseph wäre, wie man zu sagen pflegt, der Knoten nicht in dem

Masse gerissen, wenn er nicht den Lockungen Salomons nach London gefolgt wäre. Mit seinem „etwas vom Philister" hätte er sich jedenfalls in Esterhaz ähnlich eingesponnen wie Michael in Salzburg. Doch wozu sich schliesslich mit „Wenns" und „Abers" herumschlagen. Nehmen wir unsern Michael Haydn aufs Korn, wie er ist, sehen wir, was dann an ihm bleibt.

Ohne Zweifel, er hat den Besten seiner Zeit genug getan, sein Bruder und Meister Wolfgang Amadeus waren seine besonderen Schätzer. So hat er schon gelebt für alle Zeiten, nach dem bekannten Dichterworte. Ja, Mozart, das lässt sich nachweisen, dankt ihm sogar sehr viel. Wir wissen ja doch, dass auch die Grössten nicht alles aus sich selbst haben, dass sie der Anregungen von aussen, auch gleichsam der Stimulantia bedurften, und erinnern nur einmal daran, wie z. B. ein Beethoven es sich nicht selten direkt vornahm, mit Mozart zu wetteifern, ihn zu übertreffen. Wir machen dabei u. a. nur auf die Entstehung des Es-dur Quintetts op. 16 für Klavier, Oboe, Klarinette, Horn und Fagott (vom Jahre 1797) aufmerksam und auf einen Vergleich dieses Werkes mit dem gleichartigen Mozarts vom Jahre 1784. In ähnlicher Weise wirkte ganz offenbar auch im vorliegenden Falle der ältere auf den jüngeren Meister ein. Um einige leicht kontrollierbare Proben anzuführen, verweist der Schreiber dieser Zeilen den Leser auf sein im Verlag von Breitkopf & Härtel erschienenes Michael Haydn-Album (V. A. 1498) für Klavier. Er schaue sich die dort bekannt gegebenen Bruchstücke aus jenem Requiem (c-moll) an, das Michael Haydn im Jahre 1771 „pro celsissimo principe di Schrattenbach" schrieb, d. h. zum Gedächtnis des am 16. Dezember gedachten Jahres verstorbenen Erzbischofs Sigismund. Wie Mozartisch klingt uns das an! Dann betrachte er das Fugato-Finale der dreisätzigen C-dur Symphonie vom Jahre 1784 und stelle es in Vergleich mit dem „Jupiter"-Finale. Wie „Verheissung zu Erfüllung" verhalten sich die beiden Sätze zueinander, gewiss, aber unverkennbar ist es doch, dass hier der jüngere Meister von dem älteren Anregungen empfing. Und dass solche von Michael Haydn auf Mozart stattfanden und stattfinden mussten, wird ja übrigens auch selbst von Skeptikern kaum in Abrede zu stellen sein, wenn man sie auf Mozarts Briefwechsel mit seinem Vater verweist. Was schrieb sich nur der jüngere Meister alles zu Studienzwecken an Werken des Salzburger Kollegen ab! Kleinere Reminiszenzen, wie sie uns da und dort in einzelnen melodiösen Phrasen und Wendungen aufstossen — man vergleiche die Anfangstakte des im obengedachten Klavier-Album mitgeteilten Menuetts aus einem C-dur Streichquintett mit denen des Terzetts „O selige Wonne" (Köchel-Verz. 344) aus Mozarts „Zaïde" — könnte man dabei auch leicht in grösserer Zahl monieren, womit selbstverständlich nicht gesagt sein soll, dass ein Mozart „Anleihen" zu machen nötig gehabt hätte. Nur zugunsten unseres Meisters

soll es angeführt werden, dass er sein Scherflein redlich beisteuerte, um seine Zeit als eine beispiellos produktive erscheinen zu lassen, und wenn es ihm auch nicht beschieden war, ein „leuchtendes Licht" zu werden, so war er immerhin, als ein Mitstrebender und zugleich ein Pfadebner der Grossen seiner Kunst, auch ein Lichtbringer.

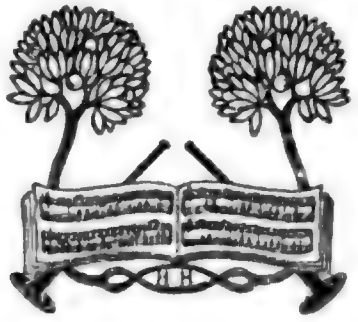
Wir wollen nun an dieser Stelle weder ein trockenes curriculum vitae Michael Haydns bringen, noch uns eingehender über sein Schaffen verbreiten. Es genügt, wenn wir als kennzeichnendes Moment anführen, dass eben die starke persönliche Note, der „Charakter" dem letzteren abgeht, der sich nur im „Strom der Welt" gewinnen lässt. Der Melodik, der Orchestration usw. gebricht es an jener Intensität und überzeugenden Kraft des Ausdrucks, die ein kräftig pulsierendes Temperament zutage fördert. Mit andern Worten: die Werke des Meisters haben gewissermassen etwas Unpersönliches an sich. Aber — seltsamer Ausgleich — gerade dieses Manko der Muse Michael Haydns wurde auf einem Gebiete als ein Vorzug empfunden: auf dem der Kirchenmusik. Hier gilt noch heute in den deutsch-österreichischen Landen unser Meister vielfach als bedeutendster nationaler Kirchenkomponist. Joseph Haydns Frömmigkeit gab sich schon seinen Zeitgenossen oft zu „lustig" kund, wie vielmehr der Gegenwart. Mozart zählt überhaupt mit nur wenigen Werken voll, da die Mehrzahl seiner kirchenmusikalischen Schöpfungen seiner Jugendzeit entstammen. Gerade seine bedeutendste Kundgebung aber, sein Requiem, atmet ein so subjektives Fühlen, dass es trotz aller „Frömmigkeit" von jeher als nicht übereinstimmend mit den Satzungen strenger „Kirchlichkeit" befunden wurde. Noch weniger natürlich war Beethoven, der „Gottsucher", ein Kirchenkomponist im orthodoxen Sinne. Als solcher konnte schliesslich einzig Michael Haydn gelten, der sich auch in den Äusserlichkeiten einige Reserve auferlegte, das Orchester in seinen grösseren Kirchenwerken, Messen, Litaneien usw. massvoll und stets begleitend, nie konzertierend verwendete und für die Solostimmen gleichfalls nicht allzu opernhaft brillant schrieb, dabei doch immer aber in seinen Hauptwerken eine gewisse Potenz verriet, die sie weit über die gewöhnlichen „Landmessen" erhob. Was das geistige Moment anlangt, so war selbstverständlich auch Michael Haydn vollständig ein Kind seiner Zeit. Sein Glaube war ein durchaus rationalistischer, und zwar etwa im Sinne desjenigen, den ein Graun in seinem „Tod Jesu" bekennt. Ebensowenig wie bei diesem wird in Michael Haydns Kirchenwerken, mit Brendel zu sprechen, „der Hörer über sich selbst hinausgeführt, im Gegenteil findet er sich selbst und sein alltägliches Empfinden wieder". Kurz, Michael Haydn ist so recht ein Komponist des Aufklärungszeitalters in seinen kirchlichen Schöpfungen, aber sein liebe- und verständnisvolles Eingehen auf die Texte, die ihm vorlagen — es wird

erzählt, er habe sich stets erst mit einem geistlichen Freund über deren Auslegung beraten, bevor er sich an die Komposition machte — zeitigte doch manche ganz köstliche Frucht, und zwar vornehmlich dort, wo es sich um die kleineren Formen der Gradualien, Offertorien, Responsorien usw. handelt. Aus der Zahl der letzteren, speziell der für die Karwoche bestimmten, kennt man ja allgemein noch das schöne „Tenebrae factae" für vierstimmigen gemischten Chor. Kirchenchorleiter seien aber darauf hingewiesen, dass ihm durchaus gleichwertig die Passionsgesänge sind, die Schreiber dieser Zeilen aus Michael Haydns Responsorien auswählte und im Verlag von Hermann Beyer & Söhne in Langensalza veröffentlichte. Das „Caligaverunt oculi mei" beispielsweise ist ein Gesang von unleugbar grosser und schöner Wirkung. Und so gibt es auch unter den Gradualien und Offertorien noch manche Nummer, die wohl einer Reaktivierung wert sein würde, sonderlich auch für die evangelische Kirche, die in Stadt und Land Motetten gebrauchen kann, die auch bei beschränkteren Chorverhältnissen ausführbar sind. Dem Geiste seiner Zeit trug nun Michael Haydn auch insofern Rechnung, als er eine ziemliche Anzahl von Kirchengesängen in deutscher Sprache schrieb.

Es waren ja die Tage, in denen sich auch der katholische Klerus in den österreichischen Landen ehrlich zum Deutschtum bekannte und in denen daselbst sogar deutsche Gesangbücher erschienen. Was Michael nun da komponierte — er gab selber Melodieen für solche Salzburg-Gesangbücher heraus — das will uns jetzt zumeist nur noch wenig behagen. Selbst das ihm zugeschriebene, in ganz Österreich als „Militär- oder Feldmesse" gesungene „Hier liegt vor deiner Majestät" u. a. klingt uns in seiner Melodik etwas „leierig". Aber als mildernden Umstand für ihn wird man da gelten lassen müssen, dass auch die Texte zumeist wenig dazu angetan waren, seiner Phantasie höheren Schwung zu verleihen. Also der Ausspruch Michaels: „Gebt mir Texte" hat schon auch wörtlich genommen seine Berechtigung. Und das erkennt man übrigens zugleich, wenn man die Lieder und Quartettgesänge des Meisters ansieht. Von den ersteren findet man zwei im Deutschen Lieder-Verlag von Breitkopf & Härtel erschienen, typischer Rokoko. Von den anderen veröffentlichte der Schreiber dieser Zeilen im gleichen Verlag eine Auswahl. Auf diese Gesänge aber möchte man angesichts des Gedenktags, der die Veranlassung zu diesem Artikel wurde, doch gerade besonders das Augenmerk lenken. Einmal legen sie, was man auch an den Poesieen auszusetzen haben mag, Zeugnis davon ab, wie gut deutsch man im stillen Salzburg dachte und fühlte, und das in der Zeit, in der das Deutschtum politisch seinen tiefsten Stand erlebte. Dann sind sie aber auch noch um deswillen nicht gering zu bewerten, weil man in ihnen die ersten unbegleiteten Männer-

quartette vor sich hat. Im „Haydn"-Stübchen des Salzburger Peterskellers oder draussen im Garten zu Armsdorf beim Pfarrer Rettensteiner, dem Intimus Michael Haydns, stand im Rahmen einer feuchtfröhlichen Geselligkeit die Wiege dieser echt deutschen vierstimmiggesetzten Lieder, wie wir sie einmal nennen wollen — der erste Tenor ist zumeist allein der Melodieführer, die andern Stimmen vervollständigen nur die Harmonie — und sie singen uns, wenn auch auf mangelhafte Worte, doch von allem, was immer nur eine deutsche Brust erfüllen mag. Da wird auf immer neue Weisen das Lob des Weins, auch das des Bieres übrigens, verkündet, da wird die Schönheit der Natur, die Freude am Landleben u. a. m. in Tönen gefeiert. Aber auch des bedrohten Vaterlandes und der Freiheit wird gedacht. Ein Kantus steigt auf „Erzherzog Karl", ein andrer beklagt das „Fällen der Freiheitsbäume in der Schweiz", d. h. die Begründung der sogenannten „Helvetischen Republik" seitens der französischen Machthaber. An die kriegerischen Zeiten mahnen ferner allerhand „Invaliden"-Gesänge[1]) u. a. m. Kurz, es spiegelt sich auch ein Stücklein Zeitgeschichte in ihnen wider, nur eben, wie es nicht anders sein konnte, von einem etwas kleinbürgerlichen Standpunkt aus angesehen, und das schliesslich textlich wie musikalisch; denn Michael Haydn hatte sich eben den Verhältnissen angepasst, in denen er alt geworden. Aber rechten wir mit dem Geschick nicht darob, dass es diesem „zweiten Haydn" einen Lebensweg versagte, der das „'was vom Philister", das ihm wie seinem erfolgreicheren Bruder anhaftete, etwas mehr zurückgedrängt hätte. Es kann eben nicht lauter „führende Geister" geben. Zählen wir Michael Haydn zu denen, die erst der künstlerischen Betätigung, dann dem Verständnis unsrer klassischen Meister, vornehmlich in süddeutschen Landen, vorarbeiteten, dann dünkt uns das schon genug, ihm einen Ehrenplatz im Tempel deutscher Kunst zu sichern.

[1]) Siehe die Beilagen dieses Heftes.



EIN UNBEKANNTES LIED VON W. A. MOZART

mitgeteilt von Paul Hirsch-Frankfurt a. M.

Während es für den Musikliebhaber oder Forscher bei vielen Komponisten oft recht schwierig, ja sogar mitunter unmöglich ist, sich über einzelne, weniger bekannte Kompositionen zu orientieren, ist dies bei Mozart, dank der unvergleichlich gründlichen und ausführlichen Werke von Jahn und Köchel, ein leichtes.

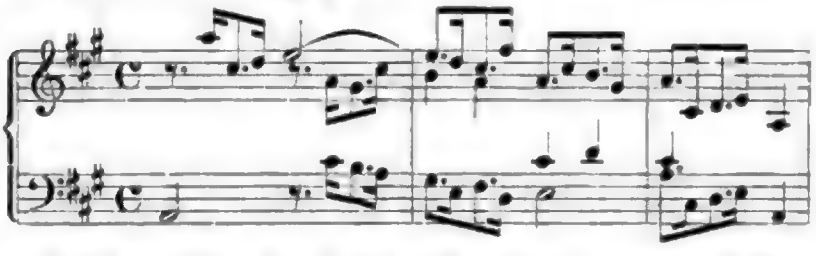
Wer sich für ein spezielles Opus von Mozart interessiert, hat sich nur der Mühe zu unterziehen, Köchels thematisches Verzeichnis aufzuschlagen und wird hier in wohltuender Klarheit und Knappheit alles Wissenswerte sowie die nötigen Hinweise auf die ausführlichere Biographie Jahns finden.

Leider enthält das Verzeichnis Köchels auch gar manche Nummer, zu der nur ein „Unbekannt" gesetzt werden konnte, und unersetzliche Verluste mögen es manchmal sein, die die Musikliteratur betroffen haben. Von vielen der fehlenden Werke kennen wir indessen die ersten Takte oder Anfangsworte aus dem bekannten thematischen Verzeichnis, in das Mozart vom Jahre 1784 ab bis kurz vor seinem Tode die Anfangstakte eines jeden Opus chronologisch und jeweils mit genauem Datum eigenhändig eintrug. Bekanntlich besitzt die Familie André in Offenbach-Frankfurt noch heute dies kostbare Autograph, das zweimal (1805 und 1828) im Druck veröffentlicht wurde.

In diesem authentischen Verzeichnis befindet sich unter No. 94 folgende Eintragung:

1788, den 11. August,

Ein Lied „Beym Auszug in das Feld"



Köchel hat das Lied unter No. 552 in sein Verzeichnis aufgenommen

und dazu bemerkt: „Autograph, Ausgaben, Abschriften unbekannt." In der neuesten Ausgabe des Köchelschen Verzeichnisses, die 1905 erschienen ist, hat sich hieran nichts geändert.

Otto Jahn schreibt über das Lied (1. Ausgabe III, S. 288 Anm. 28), dass es vermutlich ebenso wie das Lied „Ich möchte wohl der Kaiser sein" (Köchel 539) mit Bezug auf den eben begonnenen Türkenkrieg geschrieben sei; auch Jahn hatte nichts Näheres darüber ausfindig machen können.

In einem Konvolut alter Noten und Handschriften aus dem Besitze des vor etwa 45 Jahren verstorbenen Prager Bürgermeisters Wenzel Wanka fand sich nun vor kurzem das hier mitgeteilte[1]) Blatt, das ich von der Prager Antiquariatsfirma Taussig erworben habe. Die Verfassung des Blattes scheint darauf hinzuweisen, dass es aus einem Almanach oder einer Zeitschrift herausgerissen ist und etwa zu Ende des 18. Jahrhunderts gestochen wurde.

Es kann keinem Zweifel unterliegen, dass es sich um einen echten Abdruck des bisher verschollenen Mozartschen Liedes „Beim Auszug in das Feld" handelt.

Das Lied ist augenscheinlich, wie Jahn schon annahm, eine Gelegenheits-Komposition; es ist gewiss kein hervorragendes Werk des Meisters, aber nichtsdestoweniger muss es für jeden Freund Mozarts von Interesse sein, nicht zum Wenigsten darum, weil es am Tage nach Vollendung der grossen C-dur(Jupiter)-Symphonie geschrieben wurde. Frisch und volkstümlich ist Komposition und Text, und leicht prägt sich die Melodie dem Gedächtnis ein; dabei sind einige Wendungen unverkennbar echt mozartisch, so besonders das kurze Nachspiel.

Leider ist es mir nicht gelungen festzustellen, wo das Lied publiziert wurde, auch konnte ich zu der ersten Strophe des Textes nirgends die Fortsetzung finden; vielleicht trägt diese Veröffentlichung dazu bei, hier Klarheit zu schaffen.

---

[1]) Siehe die Musikbeilage dieses Heftes.

CLARA WIECK-SCHUMANN ALS KOMPONISTIN

von Dr. Richard Hohenemser-Halensee-Berlin

Schluss

Es dauerte etwa zehn Jahre, bevor sich Clara Schumann wieder dem Liede zuwandte. Vom 10. bis 22. Juni 1853 komponierte sie sechs Gedichte von H. Rollett, die als op. 23 erschienen. Da sich diese Lieder in ihrem Stil von den früheren nicht wesentlich unterscheiden, können wir sie gleich hier besprechen. Während der Arbeit daran schrieb die Komponistin die schönen Worte in ihr Tagebuch:

„Es geht doch nichts über das selbst Produzieren, und wäre es nur um diese Stunden des Selbstvergessens, wo man nur noch in Tönen atmet."

In den ersten vier Liedern ist gegen früher wohl eine sicherere, geübtere Hand zu erkennen; denn wenn sie auch nicht alle auf gleicher Höhe stehen, so herrscht in ihnen doch eine gewisse Gleichmässigkeit des Gelingens. Sehr hübsch und anmutig ist No. 1. Man könnte es für eine Komposition von Schumann halten, und trotz dieser engen Anlehnung ist es nicht matt oder unoriginell. Die zweite Melodiezeile wird zuerst vom Klavier allein gebracht, wie ja Schumann derartige kleine, vorbereitende Zwischensätze besonders liebt und wie sie übrigens schon in No. 1 und 3 aus op. 13 vorkommen. Sehr schön sind die in der 2. und 3. Strophe vorgenommenen Veränderungen. Das zweite Lied bleibt trotz seiner guten Begleitung in gebrochenen Akkorden und trotz des harmonisch interessanten Vorspieles, das freilich am Schluss eine Härte enthält, zu sehr in Schumannschen Formen befangen. Dagegen zeigt das dritte Lied mehr nur im allgemeinen den Stil des Meisters. Vorgezeichnet ist Dreiachteltakt, der aber in der Singstimme als dreiteiliger, in der Begleitung als zweiteiliger Sechssechszehnteltakt behandelt wird. Die so entstehende rhythmische Verworrenheit dient hier dazu, eine Stimmung in uns zu erzeugen, die derjenigen ähnlich ist, die das geheimnisvolle Rauschen und Flüstern im Walde, von dem im Texte gesprochen wird, in uns hervorrufen würde. Dies ist vollkommen gelungen, und überhaupt liegt über dem Liede etwas eigenartig Dämmeriges. No. 4 nähert sich im Anschluss an das volkstümlich gefärbte Gedicht dem Ton des älteren Volksliedes, wie er zuweilen von Mendelssohn und Schumann, sehr häufig aber von Robert Franz an-

geschlagen wurde. Wie bei diesem so oft, ist die Begleitung annähernd zum vierstimmigen Chorsatz verdichtet. In der letzten der im übrigen gleichen Strophen erfährt der Schluss eine Erweiterung unter sehr wirksamer Verwendung des Durdreiklanges auf der erniedrigten 2. Stufe der Molltonart. Auch diese Erniedrigung gehört zu den Ausdrucksmitteln, die die Romantiker von den Alten entlehnten und der modernen Tonkunst als Bereicherung zuführten.

Die beiden letzten Lieder weichen von dem Stil der vorangegangenen und überhaupt von der bisherigen Schreibweise Clara Schumanns etwas ab. Sie sind, möchte man sagen, in einem auf das begleitete einstimmige Lied übertragenen und zugleich veredelten Liedertafelstil gehalten. Dieser Stil mag unter Umständen seine Berechtigung haben, aber einer Clara Schumann liegt er nicht. Vielleicht wurde sie durch die schwächliche Poesie der Texte unwillkürlich zu seiner Anwendung verleitet, vielleicht auch durch die rheinische Sangeslust, die ihr in Düsseldorf entgegentrat. In dem ersten der beiden Lieder finden sich, dem Text entsprechend, Andeutungen des Vogelgesanges und Nachahmungen der Jagdhörner.

Über die Lieder Clara Schumanns hat ihr Biograph ganz im allgemeinen ein Urteil abgegeben, freilich in erster Linie in bezug auf ihr Verhältnis zu den Texten. Er schreibt:

„Es ist ein wunderbar inniges sich Einfühlen in den Text und zugleich ein wunderbar sicheres Herausholen aller in diesem Text noch eingeschlossenen, gewissermassen unter der Oberfläche der Worte liegenden Stimmungs- und Empfindungskeime." [1])

Darin können wir ihm nur recht geben. Das Ausschöpfen auch der unausgesprochenen Stimmungen, das naturgemäss hauptsächlich der Begleitung und hier wieder namentlich den Zwischensätzen und dem Nachspiel zufällt, geht auf Schumann zurück, dessen Hauptverdienst um die Entwicklung des Liedes gerade darin besteht, ihm dieses Moment zugeführt zu haben. Wenn aber Litzmann fortfährt:

„Und dabei noch etwas Eigenes, das aber eigentlich ungewollt ist: der Widerschein, der Widerklang jenes ‚häuslichen Glückes' im höchsten Sinn",

so kann ich darin nur Phantasterei erblicken; denn es wäre z. B. um das Lied „Sie liebten sich Beide" schlecht bestellt, wenn darin etwas von „häuslichem Glücke" zu bemerken wäre. Ein derartiges willkürliches Hineintragen von Schicksalen, Stimmungen oder Ansichten des Komponisten in seine Werke kann man nicht entschieden genug zurückweisen.

Die Komposition für Klavier scheint Clara Schumann erst Ende 1842 oder Anfang 1843 wieder aufgenommen zu haben. Wenigstens notierte Schumann im Februar dieses Jahres in sein Tagebuch:

[1]) Litzmann a. a. O., Seite 24.

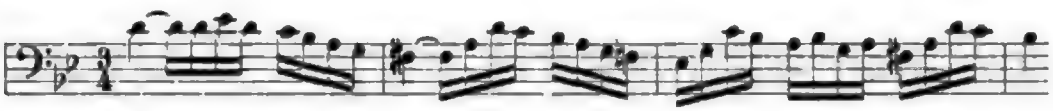
„Clara hat eine Reihe von kleineren Stücken geschrieben, in der Empfindung so zart und musikreich, wie es ihr früher noch nicht gelungen."

Obgleich es bekannt ist, dass er in der Milde seines Urteils selbst da, wo ihn keine persönlichen Beziehungen bestechen konnten, manchmal zu weit ging, fällt es mir doch schwer, zu glauben, dass er mit seiner Bemerkung die „4 flüchtigen Stücke", op. 15, gemeint habe, die zwischen 1843 und 1845 erschienen sein müssen; denn drei davon sind wirklich unbedeutend. Der Grund für dieses auffallende Misslingen ist vielleicht darin zu suchen, dass sie sich alle in langsamem Tempo bewegen. Wenigstens zeigt das kleine Scherzo, mit dem das Heft schliesst, gleich wieder ein anderes Gesicht. Es ist ein in seiner Anspruchslosigkeit gefälliges und hübsches Musikstück. Noch wäre zu bemerken, dass sich in No. 2, Un poco Agitato, im Mittelteil ein harter Querstand findet, und dass No. 3, Andante espressivo, sehr entschieden unter Mendelssohnschem Einfluss steht.

Auf ein ganz anderes Gebiet führt uns das folgende Werk. Es enthält die einzigen veröffentlichten Versuche der Komponistin in der polyphonen Schreibweise ganzer Stücke. Am 23. Januar 1845 notierte sie:

„Heute begannen wir kontrapunktische Studien, was mir trotz der Mühe viel Freude machte; denn ich sah, was ich nie möglich geglaubt, bald eine selbstgemachte Fuge und sah bald mehrere, da wir die Studien regelmässig alle Tage fortsetzten." [1])

Noch im selben Jahre erschienen als op. 16 drei Präludien und Fugen. Da sie in der erwähnten Notiz weiter sagt, sie habe bis jetzt noch kein schönes Fugenthema finden können, werden die Themen dieser Fugen wohl erst etwas später, nach fortgesetzter Übung, entstanden sein. Freilich entspricht das erste noch nicht allen Anforderungen, die man an ein gutes Fugenthema stellen muss. Es lautet:



Man sieht, dass hier nicht, wie fast durchgängig in den Bach'schen und anderen guten Fugenthemen, zwei kontrastierende rhythmische Bewegungen vorhanden sind, wodurch das Thema erst Gestalt und Leben erhält, dass vielmehr der gehaltene Ton nicht ausreicht, um zu den Sechszehntelfiguren einen deutlichen Gegensatz zu bilden. Wie es kaum anders sein kann, teilt sich die rhythmische Monotonie des Themas der ganzen

[1]) Litzmann a. a. O., Seite 131. Man wird die Inkongruenz in den Zeitbestimmungen bemerkt haben. Ich weiss nicht, ob hier eine Flüchtigkeit des Tagebuches oder des Biographen vorliegt.

Fuge mit. Viel besser ist die zweite Fuge gelungen, der folgendes Thema zugrundeliegt:

Es ist klar, dass sich hieraus etwas machen liess, und wirklich hat sie, obgleich nicht, wie die vorige, drei-, sondern vierstimmig, einen gewissen frischen Zug. In No. 3 ist die Bearbeitung trotz des guten, stark von Bach beeinflussten Themas:

ziemlich langweilig ausgefallen. Die Fuge ist wieder vierstimmig und bringt am Schluss eine kleine Engführung.

Es braucht kaum bemerkt zu werden, dass sich diese Fugen mit denjenigen Mendelssohns oder Schumanns nicht vergleichen können. Sicher war die Komponistin selbst hierüber niemals im Zweifel; denn in ihrem Tagebuch heisst es einmal, freilich bevor sie sich selbst in dieser Gattung versucht und bevor Schumann seine herrlichen Orgel- und Klavierfugen geschrieben hatte:

„Die Mendelssohnschen Fugen kommen einem doch nach den Bachschen ärmlich vor. Man sieht auch sehr, wie sie gemacht sind und es ihm wohl manchmal schwer geworden ist. Ich glaube übrigens gewiss, es lebt jetzt keiner, der solche Fugen schreiben könnte, als Mendelssohn.“ [1])

Von den Präludien ist nur das dritte im gebundenen Stil gehalten, wie ja auch Bach in den Präludien die Polyphonie keineswegs streng durchführt. Obgleich diese Schreibweise der Komponistin von Hause aus fernlag, ist doch gerade dieses Präludium, dem sich die Fuge unmittelbar anschliesst, entschieden das beste. Unter den beiden anderen verdient das erste mit seiner synkopierten Oberstimme den Vorrang, während das zweite, in der Art eines Liedes ohne Worte gehalten, nicht eben viel zu bedeuten hat.

Vom Mai bis September 1846 entstand ein Werk, das Clara Schumann auf einer Höhe zeigt, deren Ersteigung man ihr nach ihren bisherigen kompositorischen Leistungen wohl kaum zutrauen konnte. Es ist ein Trio für Klavier, Violine und Violoncell, op. 17. Hören wir zunächst, wie naiv und bescheiden sich ihre Freude über das Gelungene äussert und wie sich doch schon zugleich und mit der Zeit immer stärker die Kritik in ihr regt. Im Oktober 1846 schreibt sie:

„Es geht doch nichts über das Vergnügen, etwas selbst komponiert zu haben und dann zu hören. Es sind einige hübsche Stellen in dem Trio, und, wie ich glaube,

[1]) Litzmann a. a. O., Seite 17.

ist es auch in der Form ziemlich gelungen. Natürlich bleibt es immer Frauenzimmerarbeit, denen es immer an der Kraft und hie und da an der Erfindung fehlt."

Am 18. November heisst es:

„Ich spielte heute abend Roberts Klavierquartett und mein Trio, das mir, je öfter ich es spiele, je unschuldiger vorkommt."

Und nun gar ein Jahr nach der Vollendung, im September 1847:

„Mein Trio erhielt ich heute auch fertig gedruckt; das wollte mir aber nicht sonderlich auf des Roberts d-moll munden. Es klang gar weibisch sentimental."

Gegen diese harte Beurteilung von seiten der Komponistin müssen wir das Trio entschieden in Schutz nehmen. Freilich, nach Schumanns Klavierquartett oder gar nach seinem d-moll Trio gespielt, das zum Gewaltigsten und Männlichsten gehört, was er überhaupt geschrieben hat, wird es keine Wirkung tun. Aber wir müssen es für sich selbst betrachten, und da zeigt sich, dass als sentimental nur der Hauptteil des langsamen Satzes bezeichnet werden muss, dass es im übrigen zwar nicht von Kraft strotzt, was auch durchaus nicht von jedem Werke zu verlangen ist, dass es aber nicht in Weichlichkeit verfällt, endlich, dass es weit mehr bietet als einige hübsche Stellen, nämlich ein einheitliches Ganzes, also auch in der Form durchaus gelungen ist. Letzteres ist um so beachtenswerter, als die Komponistin hier zum ersten und übrigens auch zum einzigen Mal einen wirklichen ersten Sonatensatz schrieb. Diesem war sie im ersten Satze ihres Konzertes, das neben dem Trio ihr einziges gross angelegtes Werk ist, nur bis auf einige Entfernung nahegekommen, wie unsere kurze Analyse gezeigt haben wird, teils weil die Konzertform grössere Freiheit erfordert, teils weil es sich die damals noch so junge Künstlerin verhältnismässig bequem gemacht hatte. Dass sie der Sonatenform so lange fernbleiben konnte, erklärt sich wieder aus den musikalischen Strömungen ihrer Zeit. In der Klavierkomposition, der sie sich ja zunächst ausschliesslich zuwandte, wurde seit dem Tode Beethovens die Sonate durch eine Unzahl neu aufkommender, einsätziger Formen immer mehr zurückgedrängt und ist heute so gut wie völlig verschwunden, während sie in der Kammermusik ihre Herrschaft stets ungeschwächt behauptet hat.

Der erste Satz unseres Trios, Allegro moderato, g-moll, hat ein schönes Hauptthema mit einem charakteristischen Oktavensprung und ein in Melodie, Harmonie und Rhythmus stark an Schumann erinnerndes Seitenthema. Im Übergang zu diesem findet sich eine Sequenz, die, sicher ohne Absicht, fast notengetreu aus Schumanns Klavierquintett entlehnt ist. Der Durchführungsteil, bekanntlich diejenige Stelle im ersten Sonatensatze, die das meiste technische Können erfordert, ist sehr gut gelungen. Er behandelt nacheinander zwei Motive aus dem Hauptthema.

Auch der Schlussatz des Trios, Allegretto, wieder g-moll, nähert

Digitized by Google

sich, wie dies so häufig geschieht, der Form des ersten Sonatensatzes. Aber gerade die Art, wie er von dieser abweicht, ist hier besonders interessant. Nachdem sich aus einem sehr schönen Hauptthema, das sich ebenso wie seine gleich darauf folgenden Umspielungen in ausgeprägt Mendelssohnscher Melodik bewegt, und einem graziösen Seitenthema, das mit seinen Synkopen wieder die Einwirkung Schumanns verrät, ein vollständiger erster Teil des ersten Sonatensatzes aufgebaut hat, wird das Hauptthema über einem Orgelpunkt der Dominante und mit sehr eigenartiger Harmonisierung wieder eingeführt. Nun folgt eine Fugierung über sein erstes Motiv, dann eine Verarbeitung dieses Motives und des Anfanges des Seitenthemas, endlich eine neue Fugierung mit sehr gut klingenden Engführungen. Alles dies steht an Stelle der Durchführung; denn nun kehrt der Satz in den Anfang zurück und entwickelt sich ganz wie der Schlussteil des ersten Sonatensatzes. Zuletzt erscheint das Thema kodaartig und wieder in besonders wirksamer Harmonisierung, worauf das Ganze in G-dur leise ausklingt. Die Verwendung fugierter Stellen mitten im freien Satze kannte schon Beethoven. Aber in unserem Falle war das nächstliegende Vorbild jedenfalls der letzte Satz in Schumanns Klavierquintett, wo freilich der Übergang von der Homophonie zur Polyphonie in weit grossartigerer und packenderer Weise durchgeführt ist.

Der zweite Satz des Trios, ein Scherzo, Tempo di Minuetto, B-dur, ist im Haupt- und Mittelteil durch grosse Feinheit und Anmut ausgezeichnet. Im zweiten Teil des Hauptsatzes erinnert eine Steigerung mit Imitationen sehr entschieden an die bekannte „Träumerei" von Schumann. Über das Andante, G-dur, ist nur noch zu bemerken, dass sich der erregte Mittelteil in e-moll nicht nur als Kontrast zum Vorangegangenen, sondern auch durch seinen eigenen Wert hervortut.

Die Instrumente sind in dem ganzen Werk mit auffallender Sicherheit behandelt. Das Klavier drängt sich nirgends hervor, sondern ist verhältnismässig einfach, im echten Kammermusikstil gehalten. Der Violine fallen viele dankbare Aufgaben zu, und auch das Violoncell erscheint, wie es seit Beethoven üblich wurde, nicht selten als selbstständige, d. h. vom Klavierbass losgelöste Stimme.

Formgewandtheit, Wohlklang und eine gewisse, nunmehr als persönliche Eigenart hervortretende Weichheit sind es, die das Trio charakterisieren und weit über die früheren Instrumentalkompositionen erheben. Obgleich nach seiner Vollendung in dem Schaffen Clara Schumanns eine jahrelange Pause eingetreten zu sein scheint, machen sich die gleichen Eigenschaften doch auch in den späteren Werken geltend. Im Sommer 1853 muss der Drang zur Komposition in ihr mit aller Macht neu erwacht sein; denn vom 29. Mai bis 3. Juni dieses Jahres entstanden die Variationen

Op. 20, hierauf die bereits besprochenen Lieder Op. 23, und schon am 29. Juni waren drei Romanzen für Klavier, Op. 21, vollendet. Im Juli folgten noch drei Violinromanzen, Op. 22.

Während der Arbeit an den Variationen schrieb sie in ihr Tagebuch: „Es wird mir aber sehr schwer; ich habe zu lange pausiert." Dagegen heisst es nach der Fertigstellung: „Wie mir scheint, nicht misslungen." Das Thema dieser Variationen ist jenes schöne fis-mollstück von Schumann aus den „Bunten Blättern" Op. 99, das nicht viel später Brahms seinem gewaltigen Variationenwerk Op. 9, dem ersten, das er in dieser Gattung veröffentlichte, zugrunde legte. Gegen dieses, das sich, durch Beethovens Eroikavariationen und Schumanns symphonische Etüden vorbereitet, in der Behandlung des Stoffes an die „Aria mit 30 Veränderungen" von Bach anschliesst, nehmen sich Clara Schumanns Variationen freilich sehr bescheiden aus. Sie haben die gewöhnliche Form, d. h. die Melodie bleibt stets in der Oberstimme und wird im wesentlichen nur verschiedenfach verziert und figuriert. Aber sie sind reich an gewählten Figuren und Harmoniewendungen. Ganz besonders gilt dies von der Fis-durvariation. Es war bekanntlich allgemeiner Brauch, wenn das Thema in Dur stand, mindestens eine Variation in der gleichnamigen Molltonart zu bringen und umgekehrt. Hier aber geschieht etwas neues, indem die Durvariation zuletzt nochmals erscheint und das Ganze mit einer verklingenden Koda stimmungsvoll abschliesst. In der ersten Variation begegnen wir wieder dem Durdreiklang auf der zweiten erniedrigten Stufe der Molltonart.

Die Klavierromanzen sind Brahms, die Violinromanzen Joachim gewidmet, also jenen beiden Männern, die Schumann in seinen letzten Jahren als Menschen und als Künstler am nächsten standen und auch seiner Gattin in den furchtbaren Zeiten, die nun über sie hereinbrachen, die treueste Freundschaft bewährten. Von den Romanzen für Klavier ist No. 3, ein Agitato in der Weise Chopin's, wohl am wenigsten selbständig und bedeutend. In No. 1 steht zwar das Thema unter dem Einfluss Mendelssohns; aber die Harmonik, die kühner ist als bei ihm in der Regel, verleiht dem Stücke doch eine gewisse Eigenart. Auch eine rhythmische Kühnheit findet sich, indem im Mittelteil im Viervierteltakt einmal 5 Noten der einen gegen 4 der anderen Stimme gesetzt sind. No. 2, eine Art Scherzando, erinnert nur von fern an Schumann. In allen drei Stücken fällt die Gewandtheit auf, mit der die Rückkehr in den Anfang bewerkstelligt ist.

Die erste der Violinromanzen gehört zu den wenigen getragenen Kompositionen Clara Schumanns, die gut gelungen sind. Sie besteht aus nur einem Teil mit Rückkehr in den Anfang und hat eine sehr selbständige, melodisch geführte Begleitung. In No. 2 ist, wie im letzten

Satze des Trios, unter der Einwirkung Mendelssohns ein sehr gutes Mollthema zustandegekommen. Auch der in Dur stehende Mittelteil mit kleinen Imitationen in der Begleitung ist sehr hübsch. Das Hauptthema wird bei seiner Wiederkehr kanonisch behandelt. Die dritte Romanze, deren Anfang sehr stark an Schumann anklingt und deren Mittelteil an das Gewöhnliche streift, fällt etwas ab.

Nicht lange nach dieser Zeit reinster Schaffensfreude, im Februar 1854, kam Schumanns letzte Krankheit zu gewaltsamem Ausbruch, und zwei Jahre später wurde er von seinen Leiden erlöst. Diese Ereignisse scheinen in Clara Schumann die Lust am eigenen Produzieren für immer ertötet zu haben. Zwar existieren von ihr Kadenzen zu Beethovens c-moll Konzert, die vielleicht erst später entstanden sind; aber derartiges ist doch den eigentlichen Kompositionen nicht beizuzählen. —

Wenn wir versuchen, uns über das produktive Schaffen Clara Schumanns ein Gesamturteil zu bilden, so dürfte sich etwa folgendes ergeben: das Komponieren war nicht ihre Lebensaufgabe, und sie selbst war hierüber keinen Augenblick im unklaren. Aber es war ihr wie eine einsame Insel, auf die sie sich von Zeit zu Zeit zurückzog, um ganz sich selbst, ganz ihrer musikalischen Phantasie zu leben. Dass sie dabei nicht in phantastische Träumerei verfiel, davor bewahrte sie die gründliche Ausbildung, die sie genossen, und ihr gesunder Geschmack. Wie alle, denen „der göttliche Funke" versagt, aber ein gewisses Talent gegeben ist, bedurfte sie der Anlehnung, und sie fand sie, nachdem sie die Jugendeindrücke überwunden hatte, auf den Höhen der Tonkunst ihrer Zeit. In ihrer Entwicklung spiegelt sich im Kleinen, was diese Zeit im Grossen leistete, nämlich der Umschwung von Oberflächlichkeit und Virtuosität zu der auf Beethoven fussenden Romantik, und innerhalb der Romantik gelang es ihr sogar, eine nicht grosse, aber doch anziehende und liebenswürdige Individualität zu offenbaren. Wir haben stets darauf hingewiesen, wie sich zum Teil gerade in ihren besten Werken fremder Einfluss am wenigsten geltend macht. Mit der Veröffentlichung ihrer Kompositionen wäre sie wahrscheinlich vorsichtiger gewesen, wenn nicht erst ihr Vater und dann Schumann als künstlerische Autoritäten hinter ihr gestanden hätten. Aber vor allem einige ihrer Lieder und das Trio, dann auch ihre letzten Instrumentalstücke und vielleicht einzelnes früheres verdienten, im häuslichen Kreise, wo man gute Musik liebt, aber die Ansprüche nicht jeden Augenblick aufs äusserste spannt, gepflegt zu werden. Dort könnten sie manche Freude bereiten und das Andenken an die edle Künstlerin auch von dieser Seite her, die aus ihrem Leben und Wesen gar nicht wegzudenken ist, lebendig erhalten.

bildeten sind, nicht mehr so ausführlicher Zitate bedarf als zu der Zeit, da die betreffenden Werke gerade erschienen. Es genügt, wenn die Notenbeispiele den Text verdeutlichen und das Nachschlagen in der Partitur erleichtern. Aber dass die Schlüssel, Vorzeichnungen und Versetzungszeichen korrekt sind, kann man von einer Ausgabe, deren Herausgeber im Text jedes Komma respektierte, wohl verlangen. Ist diese Forderung erfüllt, so darf man die vorliegende Ausgabe, die den Vorzug der Handlichkeit mit Vollständigkeit und Billigkeit vereinigt, aufs beste empfehlen. Aber auch jetzt schon ist sie zweifellos die allerbeste aller existierenden Hoffmannausgaben, und wer sich in die Werke des grossen Romantikers vertiefen will — kein Musiker sollte das verabsäumen! — möge zu keiner anderen Ausgabe greifen. Vorüber sind glücklicherweise die Zeiten, da man einen der grössten Geister Deutschlands schnöde zu verlästern gewagt, da engherzige Literaturgeschichtsschreiber sein Bild zur Fratze verzerren durften. Nein, die Lektüre der Hoffmannschen Schriften mit ihren tiefen Blicken in Kunst und Natur bedeutet eine Bereicherung des Innenlebens für jeden phantasievollen Menschen, der, vom Geiste der Musik entzündet, plattem Rationalismus abhold ist. Dr. Edgar Istel

160. **D. F. Scheurleer:** Portretten van Mozart. Met 23 Afbeeldingen. Verlag: Martinus Nijhoff, 's-Gravenhage 1906.

Der Holländer Dr. F. Scheurleer überreicht uns hier eine interessante Reihe von 23 Mozartporträts aus den verschiedensten Entwicklungsphasen und Aufenthaltsorten des Wunderknaben und Meisters und alle von verschiedenen deutschen, österreichischen, holländischen, französischen und italienischen Künstlern gemalt bezw. gezeichnet. Der kritisch beleuchtenden Tendenz des Werkes entsprechend, gibt der Autor uns dazu einen schlicht kurzen, aber ganz klaren und übersichtlichen Kommentar über Herkunft, Entstehung, Verbleib der einzelnen Bilder und begründet sowohl deren Echtheit, wie auch die resp. Zweifelhaftigkeit oder Unechtheit. Einen aparten Reiz bietet der Vergleich der mehr oder weniger glaubwürdigen Konterfeis und einen grösseren vielleicht noch der aus diesem Vergleiche drastisch erhellende spekulative Charakter der meist verbreiteten Mainzer Bilder besonders des — um mit dem Herausgeber zu sprechen — „zuckersüssen" Ölgemäldes von G. Jäger. P. Dombrück

MUSIKALIEN

161. **Franz Mayerhoff:** Lenzfahrt, Dichtung von Emil Walther, Zyklus von Liedern und Tänzen für gemischten Chor, Soloquartett und Orchester. op. 24. Verlag: Vieweg, Berlin-Gr.-Lichterfelde.

Wer uns in diesen Zeitläuften schwerkalibrigsten Musikmachens angenehm unterhält, soll uns willkommen sein. So sei denn auch der vorliegende Zyklus freundlichst begrüsst, nicht als ob er auf dem Gebiete etwas Neues brächte, sondern weil das Gebotene hübsch und anmutig arrangiert ist, mit artigem Humor gewürzt. Zu wünschen wäre gewesen, dass sich der Komponist weniger der Melodik der Wiener Walzerfürsten und dafür mehr der reichen Rhythmik der Schubertschen und Brahmsschen Tanzformen erinnert hätte. Die rhythmische Anspruchslosigkeit geht zuweilen ein bischen weit. (Kommt doch sogar ein ♪♪♪♪ | 𝅗𝅥 𝅗𝅥 | vor!) Selbst der reizende Schwälmer Tanz, den der Komponist in No. 6 als Ritornell einführt, kann ihn nicht verführen, die dreitaktigen Motive des Nachsatzes im Chorsatze nachzuahmen. Das bischen Paprika hätte dem Werke gut getan.

162. **Carl Reinecke:** Der Geiger zu Gmünd, Dichtung nach einer von Heinrich Seidel und Justinus Kerner mitgeteilten Legende aus dem 12. Jahrhundert

von Heinrich Karsten. Für dreistimmigen weiblichen Chor, Sopran- und Alt-Solo, obligate Violine (mit Deklamation). op. 273. Verlag: Jul. H. Zimmermann, Leipzig.

Die hübsche alte Legende vom Geiger zu Gmünd hat Meister Reinecke, den Unermüdlichen, an die Arbeit gerufen, und er hat mit seinem op. 273 ein Werk geschaffen, für das ihm die Frauengesangvereine sehr dankbar sein werden. Reinecke, der alte Gralswächter der Mozartschen Klangwelt, die wir überwunden glauben, predigt uns Jungen unermüdlich das Evangelium seines Meisters. Und wahrlich, man muss trotz Herrn Zschorlich an den Jungbrunnen glauben, der dorten fliesst, wenn man des alten Herren Frische und Klangfreudigkeit in vorliegendem Werke wieder bewundert. Nichts ist von geheimnisvoll-mystischer Symbolik in dem Werke zu finden, er sieht es durch seine eigenen klaren Augen, hört es mit seinen gesunden Ohren, wie sein Meister das „Incarnatus" der c-moll Messe. Und so entstand ein Werk, anspruchslos scheinbar, aber doch zu denken gebend denen, die das musikalische Schaffen der Jetztzeit ausserhalb einer Partei zu betrachten lieben. Es gibt also doch noch solche Menschen.

Paul Hielscher

163. **Denkmäler deutscher Tonkunst.** Zweite Folge. Denkmäler der Tonkunst in Bayern. 5. Jahrg. Doppelband in zwei Lieferungen. Werke Hans Leo Hasslers. 2. Teil. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig 1904.

Die zweite Lieferung, die Kanzonetten von 1590 u. a. m. enthaltend, habe ich früher angezeigt. In der vorliegenden ersten Lieferung bietet A. Sandberger Bemerkungen zur Biographie H. L. Hasslers und seiner Brüder, ferner zur Musikgeschichte der Städte Nürnberg und Augsburg im 16. und zu Anfang des 17. Jahrhunderts. Sandbergers Arbeit ist das Ergebnis eines durch Jahre reichenden mühsamen und überaus sorgfältigen Forschens. Wenn er auch keine abgeschlossene „Musikgeschichte" der genannten Städte gegeben und alle angesponnenen Fäden nur in Beziehung auf Hassler gebracht hat, so ist der Band doch unendlich reich an neuen Mitteilungen, reich auch in der vortrefflichen Gruppierung des Stoffes und der übersichtlichen, die Kultur des ganzen Zeitraumes nicht ausser acht lassenden Darstellung. Bei der Fülle des Gebotenen (die Darlegungen beginnen mit der Erwähnung Conr. Paumanns) verbietet sich ein Eingehen auf Einzelheiten von selbst. Eine einzige Zufügung möchte ich zu S. 15, wo W. Breitengraser erwähnt wird, machen. Der dort genannte Dr. O. Clemen fusst, wie er auch selbst angibt (cf. Eitner, Quellenlexikon X, S. 462*f.*), auf C. Krauses Werk: Hel. Lob. Hessus. Gotha, F. A. Perthes. 1879. Prof. Dr. Wilibald Nagel

164. **Peter Stojanovits:** Konzert (d-moll) für Violine op. 1. Verlag: Ludwig Doblinger, Wien.

In diesem dem Kaiser von Russland gewidmeten Violinkonzert kann ich keine Bereicherung der Literatur erblicken; die Inspiration des Komponisten ist gering, in langweiliger Breite ziehen die drei Sätze an uns vorüber, sogar ohne in technischer Hinsicht besonders interessante Aufgaben zu bieten.

165. **C. V. Stanford:** Konzert für Violine (D-dur) op. 74. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Ein gediegenes, ansprechendes Werk, das freilich auf keinen neuen Bahnen wandelt. Besonders gelungen ist der erste Satz. In der Erfindung steht der langsame Satz dagegen zurück; er ist mit einer wirkungsvollen Kadenz von E. F. Arbos versehen. Das Hauptthema des frischen Finale ist eine gaelische Volksmelodie. Der Violinpart enthält eine Reihe nicht uninteressanter technischer Probleme und ist im allgemeinen dankbar gehalten; auch zu Studienzwecken darf dieses Konzert daher empfohlen werden.

166. **Robert Hermann:** Sonate cis-moll für Pianoforte und Violine op. 13. Verlag: Friedrich Hofmeister, Leipzig.

Auch wer über manche harmonische Kühnheit in dieser Sonate den Kopf schütteln wird, wird ihr das Prädikat „eigenartig" nicht versagen können; ich halte sie sogar für bedeutend und Hermanns genialem Klavierquartett op. 9 gleichwertig; freilich habe ich mich viel mit Hermanns Werken beschäftigt und bin mit seiner auf Bach beruhenden musikalischen Sprache vertraut. Diese Sonate, die aus vier knappen Sätzen besteht, fesselte mich nachhaltig schon beim ersten Zusammenspiel. Gleich die Einleitung des sich im Tempo allmählich steigernden ersten Satzes gefiel mir ungemein. Der langsame Satz, der zum Schluss einer gross angelegten, weihevollen Sarabande gleicht, trägt einen fast transzendentalen Charakter: wie eine Vorahnung des Todes mutet die darin herrschende Stimmung an, doch eines Todes, vor dem man kein Grauen empfindet. Erinnerungen an das Glück der Kindheit erweckt das kurze Intermezzo. In dem rhythmisch interessanten Finale ist das Gesangsthema von glücklichster melodischer Erfindung; etwas überrascht der Schluss in Fis-dur; im viertletzten Takt ist man geneigt, e zu spielen. Für den Geiger sind in dieser Sonate mitunter Intonationsschwierigkeiten enthalten, doch wird ein besserer Dilettant sie nicht unüberwindlich finden; dagegen erfordert der Klavierpart einen sehr tüchtigen Pianisten. Ich habe diese Sonate mit einem solchen mehrfach gespielt und zwar zu sehr verschiedenen Zeiten, und jedesmal steigerte sich der von vorn herein günstige Eindruck, den wir von dieser Sonate hatten. Es lohnt, sich mit ihr näher zu befassen. Hoffentlich findet sie auch im Konzertsaal Eingang, was ich auch von dem Klavierquartett Hermanns erhoffe. Es wäre wirklich Zeit, dass erste Künstler sich der Werke dieses musikalischen Sonderlings, der offenbar seine eigenen Wege unbeirrt geht, annehmen. Ob Hermann nicht gut täte, ausser Bachstudien zu treiben, auch einmal sich mit Brahms, besonders dessen Kammermusikwerken zu befassen?

167. **Carl Krüger:** Suite in drei Sätzen für Flöte mit Klavierbegleitung. Verlag: Jul. Heinr. Zimmermann, Leipzig.

Dankbar für das Soloinstrument, stellenweise gar nicht leicht in der Begleitung, sorgfältig gearbeitet und fesselnd durch hübsche Gedanken. Im ersten Satz (Allegro con anima) ist namentlich das zweite Thema gefällig. Die Romanze klingt gut. Das Rondo capriccio brillante muss bei guter Ausführung wirken.

Prof. Dr. Wilh. Altmann

168. **Manó Neubauer:** Fünf Lieder aus „Des Knaben Wunderhorn" für eine Singstimme und Klavier. Op. 8. — Aus alten japanischen Frühlingsliedern für eine Singstimme und Klavier. Op. 9. Verlag: Dr. Heinrich Lewy, München.

Wenig Reizvolles ist es, was der mir zum ersten Male entgegentretende Tonsetzer in seinen op. 8 und 9 zu sagen hat. Relativ am besten sind ihm „Bivouak" und „Das Rautensträuchelein" gelungen. Die charakteristische Art, wie der Komponist hier den dichterischen Stoff vertonte, lässt ein annehmbares Talent für musikalische Kleinmalerei erhoffen. Im übrigen wird Herr Neubauer sich künftig einer intensiveren Selbstkritik zu befleissigen haben, um Geschmacklosigkeiten, wie sie die übrigen seiner Gesänge wiederholt zutage fördern, aus dem Wege zu gehen.

169. **Carl Smulders:** Lieder für Mezzosopran und Klavier. „Kom niet de verre wegen"; „Il pleure dans mon cœur". Verlag: A. A. Noske, Middelburg.

In beiden Gesängen spricht sich ein starkes Talent aus. Namentlich gelang es dem Komponisten, der Paul Verlaineschen Dichtung „Il pleure dans mon cœur" Töne von tiefer Empfindung zu verleihen. Eine deutsche Ausgabe des letzteren Liedes wäre sehr erwünscht.

170. **Sem Dresden:** Sechs Lieder für eine Singstimme und Klavier. Verlag: A. A. Noske, Middelburg.

Soweit sich aus den vorliegenden Gesängen ein Schluss auf die Begabung dieses holländischen Tonsetzers ziehen lässt, darf man auf die Zukunft Sem Dresdens gespannt sein. Das Material seiner musikalischen Gedanken und die Art der Ausarbeitung interessiert auf den ersten Blick. Seine in kraftvollem Melos sich gebenden Motive, die wohlklingende Satztechnik und die natürliche Art der Deklamation vertiefen den poetischen Gehalt der Dichtungen und erweitern sie zu lyrischen Szenen von grossem Reiz. Besonders glücklich sind die drei holländischen „Liedjes" gelungen. Es sind warm empfundene Stimmungsbilder. Auch die deutschen Gesänge auf Dichtungen von Rückert und Bierbaum lassen so gut wie keinen Wunsch unbefriedigt, wenn ich auch eine, wenn auch noch so vortrefflich gemachte Komposition des Bierbaumschen „Der lustige Ehemann" nicht für geschmackvoll halten kann.

171. **H. Gottlieb-Noren:** Drei Gesänge nach Texten von Emmy Destinn mit Begleitung des Pianoforte. Op. 24. Verlag: Julius Hainauer, Breslau.

Die drei Dichtungen der bekannten dramatischen Sängerin hat Noren durch die Ausdrucksfähigkeit seiner Erfindung zu prächtig abgetönten Stimmungsbildern vertieft. Wie in allen anderen Kompositionen, die ich von Noren kenne, so ist er auch hier nie um eine eigenartig harmonisierte und rhythmisierte Melodik verlegen und zeigt sein mehr nach der Romantik hinneigendes Talent im hellsten Lichte. Zu verwundern ist es, dass Gottlieb-Norens Gesänge nicht mehr Anklang bei unserer Sängerwelt finden. Ein so volkstümlich gehaltenes melodiöses Lied wie op. 24 No. 2 „Es war einmal" müsste beispielsweise schon längst in allen Stimmlagen gesungen werden.

172. **Adolf Weidig:** The Buccaneer. A Song Story. Op. 31. Verlag: Clayton F. Summy Co., Chicago.

Die Erzählung in Liedern „Der Pirat" hat Adolf Weidig zu einem Zyklus für Bariton mit Klavierbegleitung und verbindendem Text gestaltet, ohne damit ein für die Literatur wertvolles Werk geschaffen zu haben. Seine Phantasie bewegt sich in bekannten Bahnen, ohne im geringsten eine eigene Note zu zeitigen. Ein sehr wässeriger Eklektizismus, über den es nicht lohnt weitere Worte zu verlieren.

173. **Ludwig Fanzler:** 20 Lieder für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung. — Russische Suite für Pianoforte. Verlag: J. Schuberth & Comp., Leipzig.

Dilettantische Tastenbändiger-Phantasieen, mühsam am Klavier zusammengesucht. Ärgerliches Zeug, das um so trauriger wirkt, weil tatsächlich ein Fünkchen Talent unter der schlammigen Masse hohler Phrasendrescherei und banausischem Schwulst glimmt.

174. **Carl Groditz:** 8 Lieder für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. Verlag: C. Becher, Breslau.

Auch diese Produkte haben mit der Kunst nichts zu tun. Wenn sie auch weit weniger anspruchsvoll als die vorigen auftreten, so sind sie doch mit demselben Masse zu messen.

175. **Christian Sinding:** Alte Weisen, Gedichte von Gottfried Keller für eine Singstimme und Pianoforte. Verlag: Otto Forberg, Leipzig.

Die vorliegenden sechs Gesänge des berühmten nordischen Komponisten sind fast durchweg schwach. Sie machen den Eindruck bestellter Gelegenheitsware. Von Sindings charakteristischer Harmonik ist wenig zu bemerken. In den Vertonungen von „Ich fürcht' nit Gespenster", „Wie glänzt der helle Mond" sowie „Alle meine Weisheit" finden sich zwar einige Anläufe zu einer intensiveren musikalischen Ausdeutung der Dichtungen Kellers, doch kommt es namentlich bei den beiden letztgenannten schliesslich auf eine rhythmische Spielerei heraus.

Adolf Göttmann

REVUE DER REVUEEN

BONNER ZEITUNG, 24. Mai 1906. — Von ungenannter Seite werden zwei bisher ungedruckte Briefe Robert Schumanns veröffentlicht. Der eine dieser Briefe ist an Dr. Raymund Härtel, den Chef der Leipziger Firma Breitkopf & Härtel, gerichtet. Er behandelt den Eindruck des Manfredtextes in die Partitur. Schumann schreibt u. a.: „Die Musik würde ohne Kenntnis des Zusammenhanges mit dem Gedicht jedem ein Rätsel bleiben, zumal die dramatische Bearbeitung, wie ich sie für die bühnliche Aufführung unternommen, vielfach vom Original abweicht, so dass jemandem, der die erste beste der vorhandenen Übersetzungen zur Erläuterung der Musik hernähme, der Gang des ganzen doch nicht klar werden würde." Diesem Brief hat Clara Schumann einige Zeilen beigefügt, denen wir folgende Stelle entnehmen: „Mein guter Mann ist leider noch immer nicht ganz hergestellt — solch Nervenleiden ist gar langwierig, und recht mit Geduld muss sich mein armer Mann wappnen! doch hoffe ich zu Gott, er soll ihm bald seine alte Kraft wieder verleihen!" — Der zweite Brief ist an den Verleger Whistling in Leipzig gerichtet. Schumann schreibt darin über den Stich einer Partitur und über Korrekturen in noch zu stechenden Stimmen.

PRAGER TAGBLATT 1906, No. 152; 176. — Zum 50. Todestage Robert Schumanns bringt Richard Batka einen hübschen Artikel „Robert Schumann in Böhmen", in dem er die mannigfachen Beziehungen aufdeckt, die Schumann mit Prag und Böhmen überhaupt verbunden haben. Zum erstenmal kam Schumann im August 1819 als neunjähriger Knabe in Begleitung seiner Mutter auf einer Reise nach Karlsbad über die böhmische Grenze. Er empfing hier von Moscheles, der in der Kurstadt konzertierte, den für sein ganzes ferneres Leben entscheidenden ersten Kunsteindruck. Zum zweitenmal besuchte Schumann im August 1827 Böhmen auf einer Ferienreise, worüber ein Brief an seinen Jugendfreund Flechsig näher unterrichtet. Die beiden Liebestäuschungen seines Lebens musste er auf böhmischem Boden erfahren. Knüpfen sich auch für den Menschen Schumann allerlei schmerzliche Erinnerungen an Böhmen, so hat der Künstler des Landes stets freundlich gedacht. Im Jahre 1838 traf er zu einem dreitägigen Aufenthalt in Prag ein und schrieb einen ausführlichen Brief an seine Braut Clara Wieck, in dem es u. a. heisst: „Wo ich in Prag hinhöre, Du kannst nicht glauben, wie lieb man Dich hat. Über Deinen Vater allein ziehen alle her." Am 29. Januar 1847 gaben Robert und Clara Schumann ein Konzert in Prag, das lebhaften Beifall fand und sogar zu persönlichen Ovationen für Robert führte. Sie haben Prag gemeinsam nicht wieder gesehen. „Aber wie fest der empfangene Eindruck bei ihnen haftete, davon konnte ich mich vor nunmehr zehn Jahren, als ich Clara Schumann kurz vor ihrem Tode in Frankfurt a. M. besuchte, noch selbst überzeugen. Mein Signalement ‚von Prag' genügte, um ihre gegen Fremde sonst streng verschlossene Tür zu öffnen. Und nun wachten alle schönen Erinnerungen im Geiste der Greisin auf. Der Empfang durch Ambros, Kittl, das Platteis und Landestheater — im wehmütigen Gedenken verklärten sich Claras Züge. Das lag nun alles so weit, so weit!"

HANNOVERSCHER COURIER 1906, 27. Juni. — „Der Meister der Geige", zu Joseph Joachims 75. Geburtstage, 28. Juni, von Cyriak Fischer. In der geistigen Erfassung der Musik kann Joachim heute niemand gleichgesetzt werden. „Das Adligste, Reinste und Tiefste seines Empfindungsgehaltes aus der lauteren Innigkeit eines echten Künstlerherzens heraus zum Ausdruck zu bringen: in all dem ist Joseph Joachim heute einzig, wie er es vor einem Menschenalter war . . . Alles Höchste und Tiefste des Geistes zu begreifen, von dieser Seite aus der Tonkunst wahrhaft Herr zu werden: das ist Ziel und Inhalt seines Lebens gewesen."

HAMBURGER FREMDENBLATT 1906, 28. Juni. — Emil Krause widmet Joseph Joachim „Ein 75jähriger Geburtstag" einen warmherzigen Artikel. „Joachim ist, wie Brahms, Stockhausen, Reinecke usw., ein Hüter des Vermächtnisses unserer Klassiker. . . Wir verdanken einem gütigen Geschick in Joachim noch heute den Besitz des besten Dolmetschers der klassischen Werke."

GRILLPARZER-JAHRBUCH 1906. „Anselm Hüttenbrenners Erinnerungen an Schubert", mitgeteilt von Otto Erich Deutsch. — Diese Erinnerungsblätter gewähren manchen interessanten Einblick in das Seelenleben Schuberts. Hüttenbrenner erzählt u. a. folgendes: „Während eines Spazierganges, den ich mit Schubert ins Grüne machte, fragte ich ihn, ob er denn nie verliebt gewesen sei. Da er in Gesellschaften sich so kalt und trocken gegen das zarte Geschlecht benahm, so war ich schier der Meinung, er sei demselben ganz abgeneigt. ‚O nein!' sprach er, ‚ich habe Eine recht innig geliebt und sie mich auch. Sie war eine Schullehrerstochter, etwas jünger als ich, und sang in einer Messe, die ich komponierte, die Sopransoli wunderschön und mit tiefer Empfindung. Sie war eben nicht hübsch, hatte Blattnarben im Gesicht; aber gut war sie, herzensgut. Drei Jahre lang hoffte sie, dass ich sie ehelichen werde; ich konnte jedoch keine Anstellung finden, wodurch wir beide versorgt gewesen wären. Sie heiratete dann nach dem Wunsche ihrer Eltern einen andern, was mich sehr schmerzte. Ich liebe sie noch immer, und mir konnte seither keine andere so gut und besser gefallen wie sie. Sie war mir halt nicht bestimmt.'" . . . Über seine täglichen Lebensgewohnheiten berichtet folgende Notiz: „Nachmittags komponierte Schubert nie; nach dem Mittagessen ging er in ein Kaffeehaus, trank eine kleine Portion schwarzen Kaffee, rauchte ein paar Stunden und las nebenher Zeitungen. Abends besuchte er ein oder das andere Theater. Gute Schauspiele waren ihm ebenso interessant wie gute Opern." . . . „Bei einem Glase Wein oder Punsch war Schubert am gesprächigsten; seine musikalischen Urteile waren scharf, kurz und bündig; er traf allezeit den Nagel auf den Kopf. Er glich hierin Beethoven, der mitunter auch sehr ironisch war. . . . . Wenn in Gesellschaften gründlich über Musik gesprochen wurde, hörte Schubert mit Vergnügen zu und fiel selten in die Rede. Wenn aber irgendein naseweiser Dilettant Behauptungen aufstellte, die von totaler theoretischer Unwissenheit des Redners zeugten, da riss dem guten Schubert der goldene Faden der Geduld und er sagte einem solchen Schwätzer rasch ins Gesicht: ‚Schweigen Sie lieber, das verstehen Sie nicht und werden's auch nie verstehen!'" . . . „Von sich und seinen Werken sprach Schubert selten und auch da nur wenige Worte. . . . . Sein Lieblingsdiskurs drehte sich um Händel, Mozart und Beethoven." . . . „Schubert hatte ein frommes Gemüt und glaubte fest an Gott und die Unsterblichkeit der Seele. Sein religiöser Sinn spricht sich auch deutlich in manchen seiner Lieder aus. Zur Zeit, als er Mangel litt, verlor er keineswegs den Mut, und hatte er zuweilen mehr, als er bedurfte, so teilte er auch gern anderen mit, die ihn um milde Gaben ansprachen."

WIR. DEUTSCHE BLÄTTER DER KÜNSTE (Prag) 1906, Heft 2. — Hans Effenberger kritisiert die „Prager Musikverhältnisse". Er wendet sich besonders gegen den „hohlen Wagnerschwindel, wie er in Prag gezüchtet wird", der der Hemmschuh für alle Fortbildung zum Neuen sei.

NEUE MUSIK-ZEITUNG (Stuttgart), 1906, No. 15—18. — „Hausmusik von Max Reger" bespricht G. v. Lüpke, und verweist dabei auf op. 82. Diese zwölf kleinen Stücke „Aus meinem Tagebuche" sind berufen, dem musikalischen Laien, der „Regers Riesenwerke mit ängstlichem Staunen hört, den Namen ihres Schöpfers lieb und vertraut zu machen". — Einen interessanten Beitrag liefert Egon von Komorzynski: „Der ‚Freischütz' und das ältere deutsche Singspiel." — Gaston Knosp würdigt hervorragende „Pariser Kapellmeister" wie Edouard Colonne, Paul Taffanel, Alexandre Luigini, Camille Chevillard, Georges Marty, Paul Vidal, Victor Charpentier, Henri Busser. — „Johann Sebastian Bachs Sonaten für die Violine" bespricht C. Witting. In diesen Sonaten ist der Nährboden für das heutige Violinspiel zu suchen, denn in ihnen sind die Grenzen der Leistungsfähigkeit der Violine als mehrstimmigen Instrumentes gezogen, und der gebildete Geiger, wie auch der fertigste Virtuose kann seine Meisterschaft daran prüfen. — Ferdinand Scherber teilt „einen Brief Friedrich Kinds an Peter Joseph Lindpaintner" mit. Lindpaintner war als ausgezeichneter Dirigent an der Stuttgarter Hofkapelle und als Liederkomponist bekannt und geschätzt. — Einen anregenden Beitrag bringt Victor Lederer: „Maifestspiele im alten Bardenland". Der erste Mai war der Zeitpunkt des altdruidischen Sommerfestes. Die keltischen Völker Britanniens haben Reste dieser alten Maifeier konserviert. In alten finnianischen Gesängen Irlands findet sich wiederholt das alte grosse Druidenfest „Baltaine" erwähnt. Der Zeitpunkt dieses Festes war (nach unserem Kalender) der letzte April. Tags darauf folgte das eigentliche Sommerfest: die mit Gesang und Tanz begangene „Maifeier". Ein Festesfeuer wurde entzündet und um dieses Feuer wurde getanzt. Beim Tanzen sang man ein Lied auf den Sommer. Verfasser teilt die folgende Strophe eines solchen alten erhaltenen Mai- und Sommerliedes mit: „For we were up as soon as any day — For to fetch the summer home; — The summer and the May, o — For the summer now is come." ... „In diesen altheidnischen Tanzliedern ruhen sowohl die Wurzeln unserer mehrstimmigen Tonkunst wie auch die Wurzeln unseres Dramas." ... Diese Art von Maifeier- und Sommernachtspoesie hat in Shakespeare's Sommernachtstraum ihren letzten herrlichen Nachhall gefunden. — M. Koch veröffentlicht die Fortsetzungen seiner Arbeit über die „Tonsatzlehre".

MUSIKALISCHE RUNDSCHAU (München), 1906 No. 9—11. — Karl Storck bringt die Fortsetzung seines Artikels: „Beethoven als Angelpunkt in der Musikentwicklung," in der er darlegt, wie im Erringen der seelischen und sinnlichen Mächte in der Musik durch Beethoven ein völliger Umschwung eingetreten ist. — Richard Batka schreibt über „Babel und Bibel in der Musik". Die Ausgrabungen im Orient haben die Frage nach den Anfängen der Kunstmusik der Beantwortung näher gebracht. Mesopotamien ist die Wiege der Kirchenmusik, und die semitischen Völker Vorderasiens sind ihre Träger, die sie von den Sumerern, einem uralten, geheimnisvollen Kulturvolke turkmenischen Stammes übernommen haben.

UMSCHAU

NEUE OPERN

Torre Alfina: „Der Traum eines Herbstabends", eine musikalische Tragödie von Gabriele d'Annunzio, wird in der nächsten Saison an der Komischen Oper in Paris ihre Erstaufführung erleben.

August de Boeck: „Reinaert de Vos", eine die Reineke Fuchs-Fabel in modernem Gewande auf die Bühne bringende Oper, soll im nächsten Winter am Flämischen Theater in Antwerpen zur Aufführung gelangen.

Gustav Kulenkampff: „Anne-Marei", ein abendfüllendes Werk, soll im Laufe des Novembers am Theater des Westens in Berlin zur Uraufführung gelangen.

Max Marschalk: „Aukassin und Nikolette", ein romantisches Liederspiel in zwei Aufzügen und sechs Bildern, ist vom Kgl. Hoftheater in Stuttgart zur Aufführung angenommen worden.

André Messager: „Chandelier", eine Operette, Libretto von Robert de Flers und Gaston de Caillavet nach Alfred de Musset, wird als eine der ersten Novitäten an der Komischen Oper in Paris in Szene gehen.

Charles Silver: „Die Bäuerin", Buch nach dem gleichnamigen Roman von Amédée Achard, erlebte in der Komischen Oper in Paris ihre Uraufführung.

Alexander von Zemlinsky: „Der Traumgorg" betitelt sich eine abendfüllende Oper, Text von Leo Feld, die von der Wiener Hofoper zur Aufführung erworben wurde.

AUS DEM OPERNREPERTOIRE

Berlin: „Pique Dame", Tschaikowsky's Oper, die schon vor längerer Zeit von der Generalintendantur zur Aufführung erworben wurde, geht als eine der ersten Novitäten der nächsten Spielzeit im Königl. Opernhaus in Szene.

Béziers: Bei den diesjährigen Festspielen in der Arena wird Spontini's grosse Oper „Die Vestalin" zur Aufführung kommen. Diese alte, fast der Vergessenheit anheimgefallene Oper eignet sich allerdings infolge ihres Inhaltes für die Darstellung unter freiem Himmel sehr gut. Der Dekorationsmaler der grossen Pariser Oper, Jambon, hat bereits gewaltige Kulissen entworfen, die eine Fläche von 6000 Quadratmetern aufweisen. Die Oper wird in Béziers am 26. und 28. August aufgeführt. Hervorragende Solisten der Pariser Grossen Oper und des Königl. La Monnaie-Theaters in Brüssel wirken mit; ferner eine grosse Anzahl von Ballettänzerinnen von der Mailänder Skala und der Pariser Oper. Als Orchesterleiter ist wieder Jean Nussy-Verdie gewonnen worden. Eine besondere Anziehung werden die diesjährigen Festspiele in Béziers noch dadurch ausüben, dass am 2. Sept. ein zu Ehren Saint-Saëns' arrangiertes Symphoniekonzert stattfinden wird, in dem der gefeierte Komponist und Louis Diemer zusammen als Solisten mitwirken, und in dem auch Saint-Saëns' neueste Kantate „La Gloire de Corneille" zur Aufführung gelangen wird.

Hirschberg i. Schl.: Unter der Direktion von C. Schmidek erlebte im Frühjahr

die Oper „Mariella" von P. Niepel ihre Uraufführung und erzielte einen starken Erfolg.

Monte Carlo: Direktor Raoul Gunzbourg wird in der nächsten Saison folgende Novitäten bringen: Massenet „Thérèse", Leroux „Theodora", Saint-Saëns „L'ancêtre".

KONZERTE

Alzey: Der Gesangverein „Sängerkranz" veranstaltete am 27. Mai unter Fritz Erckmann eine Mozart-Schumann-Feier, in der fast ausschliesslich Werke dieser Meister zum Vortrag kamen.

Essen: Die Musikalische Gesellschaft veröffentlicht ihr Winter-Programm 1906/07. I. Konzert: Vokal-Quartette gesungen von Jeannette Grumbacher-de Jong, Therese Schnabel-Behr, Paul Reimers, Arthur van Eweyk, begleitet von Bruno Hinze-Reinhold. Kompositionen von Haydn, Schubert, Schumann, Brahms u. a. II. Konzert: Liederabend und Orchesterkonzert unter Mitwirkung von Max Reger, Ludwig Hess, Adele Münz, Alexander Kosman. Lieder von Reger, Strauss u. a.; Klavierkonzert von Mozart (Solist: Max Reger); Suite für Violine und Klavier op. 93, Serenade für Orchester op. 95 von Reger (Uraufführung). III. Konzert: Bruchstücke aus den Opern Siegfried Wagners, Werke von Richard Wagner und Franz Liszt. Dirigent: Siegfried Wagner. IV. Konzert: Eroica; Hymnen an die Nacht für Bariton und Orchester von Siegmund von Hausegger; „Ein Heldenleben" von Richard Strauss, Dirigent: Siegmund von Hausegger.

Frankfurt a. M.: Die Leitung der Museums-Konzerte werden im kommenden Winter folgende Gastdirigenten übernehmen: Gustav Mahler, Felix Mottl, Arthur Nikisch, Fritz Steinbach, Richard Strauss, A. Toscanini, W. Mengelberg, Henry Wood, Philipp Wolfrum, Ludwig Rottenberg, Volkmar Andreae, Hermann Suter, Georg Schnéevoigt, J. Schulz.

M.-Gladbach: In den „Cäcilia"-Konzerten und in den sechs Symphonie-Konzerten des städtischen Orchesters (beide unter Leitung von Hans Gelbke) kamen im vergangenen Winter u. a. zur Aufführung: Haydn (Jahreszeiten), Wolf-Ferrari (La vita nuova), Händel (Esther), Strauss (Aus Italien), Liszt (Tasso), Brahms (Akademische Festouvertüre), Schumann (d-moll Symphonie), Dvořák (Karneval-Ouvertüre), Schubert (C-dur Symphonie), Guilmant (Symphonie mit Orgel), Saint-Saëns (Symphonie c-moll mit Orgel), Glazounow (7. Symphonie), Mac Dowell (Indianische Suite), Volbach („Ostern"), Beethoven (Pastorale), Grieg (Lyrische Suite op. 54), Ph. Scharwenka (Arkadische Suite), Humperdinck (Maurische Rhapsodie), Borodin (Steppenskizze), Sgambati (Te Deum für Streichorchester und Orgel), Max Anton (Burleske für Klavier und Orchester. Uraufführung). Solisten: Luise Hövelmann-Tornauer, Eva Lessmann, Cäcilie Rüsche-Endorf, Angèle Vidron, C. Kayser, E. Diergardt, sowie die Herren Hugo Becker, Emil Pinks, Hans Gelbke, Willy Fenten, Josef Loritz, Max Anton, Bram-Eldering, Felix Senius, J. M. Orelio, F. W. Franke u. a.

Jena: Am 10. Juni feierte der Kirchenchor (Kantor Haubold) sein 40jähriges Bestehen durch ein wohlgelungenes Konzert.

Leipzig: In den Gewandhaus-Konzerten des nächsten Winters werden nur solche Orchesterwerke zur Aufführung kommen, die erst selten oder überhaupt noch nicht im Gewandhaus aufgeführt sind. Als Solisten werden

zum ersten Mal im Gewandhaus auftreten: Marie Buisson, Julia Culp, Hedwig Helwig, Selma Kurz, Margarete Siems (Gesang), Leopold Godowsky, Max Pauer (Klavier), Fritz Kreisler (Violine), Pablo Casals (Violoncello). Eine Neuerung bilden zwei Abonnementskonzerte mit rein orchestralem Programm, ohne Mitwirkung von Solisten.

Von solistischen Neuerscheinungen für die Philharmonischen Konzerte des Winderstein-Orchesters sind zu nennen: Mme. Charles Cahier, Marie Panthès, Ina Wright, August Kiess, Anton Hekking, Pablo Casals, Serge Liapounow, Riccardo Vines.

Scheveningen: Im Juni brachte August Scharrer mit den Berliner Philharmonikern folgende Neuheiten zur Aufführung: Paul Ertel „Belsazar", Max Reger „Sinfonietta", Siegfried Wagner „Ouvertüre zu Bruder Lustig".

Stuttgart: Das Programm zu dem vom 4. bis 8. Oktober stattfindenden Hugo Wolf-Fest ist in seinen einzelnen Teilen nunmehr festgelegt. Es bringt zwei Liederabende, ein Kirchenkonzert, eine Aufführung des „Corregidor", und ein Orchesterkonzert. Als Solisten sind gewonnen: Emma Rückbeil-Hiller, Hedwig Schweicker, Konzertsänger Richard Fischer (Frankfurt) und die Hofopernsänger Dr. Kuhn und Weil. Die Klavierbegleitung übernimmt Carl Friedberg. Das Orchester (Hofkapelle) steht unter der Leitung von Hofkapellmeister Pohlig. Die Chöre werden von dem durch anderweitige Gesangskräfte verstärkten Hoftheaterchor gesungen.

TAGESCHRONIK

Der Vorstand des Vereins „Mainzer Liedertafel und Damengesangverein" hat mit Genehmigung des Grossherzogs von Hessen die Erweiterung der Satzung der Kaiserin Friedrich-Stiftung durch Schaffung des Instituts der Mitgliedschaft beschlossen. Als Mitglied soll betrachtet werden, wer einen jährlichen Beitrag von mindestens Mk. 10.— entrichtet. Die Mitglieder haben das Recht auf unentgeltliche Überlassung einer Eintrittskarte und sollen die von der Stiftung herauszugebenden Veröffentlichungen zu Vorzugspreisen beziehen können. Nähere Auskunft erteilt der Schriftführer, Landrichter Dr. L. Krug in Mainz.

Verein der Musiklehrer in den Lehrerbildungsanstalten Österreichs. Mit Bewilligung der k. k. n. ö. Statthalterei haben die Musiklehrer an den Lehrerbildungsanstalten Österreichs nach dem Beispiele der Zeichen- und Turnlehrer an Mittelschulen einen Fachverein mit dem Sitze in Wien gegründet. Der Zweck des Vereins ist die Förderung der Musikpflege im Schulwesen überhaupt und des Musikunterrichts an den Bildungsanstalten für Lehrer und Lehrerinnen insbesondere, sowie die gegenseitige Unterstützung der Berufskollegen und -kolleginnen in Berufs- und Standesangelegenheiten. In die Vereinsleitung wurden gewählt: Präsident: Hans Wagner; Kassier: Ferd. Habel; Vize-Präsident: W. Chladek; Sekretär: Karoline Völkl.

Dem Verband für Jugend-Konzerte haben sich bisher 24 Städte angeschlossen: Arolsen, Buchsweiler i. Els., Charlottenburg, Düsseldorf, Gotha, Hagenau i. Els., Hannover, Hildesheim, Köln a. Rh. Lübeck, München, Ohrdruf, Plauen i. V., Posen, Quedlinburg, Rathenow, Rixdorf, Schwedt a. O., Spremberg, Stettin, Stuttgart und Weimar. Das Berliner Komitee für Jugend-Konzerte hat als weitere Neueinrichtung eine Bibliothek ins Leben gerufen, für die zahlreiche Musikverleger ihre besten Werke gesandt haben. Die geeigneten Stücke sollen zur Benutzung für die Beteiligten katalogisiert und ausserdem soll ein Büchlein herausgegeben werden, das für alle Werke der Instrumentalmusik einige Er-

Digitized by Google

läuterungen gibt und auch kurze biographische Notizen über die hervorragendsten Tondichter enthält. Ferner plant das Berliner Komitee noch eine Sammlung von geeigneten Liedern mit Klavierbegleitung in einzelnen Heften zu je zehn Liedern; jedes Heft soll ein in sich geschlossenes Programm bilden.

Internationaler Wettstreit von Militärkapellen. Die badische Leibgrenadierkapelle mit ihrem Dirigenten Musikdirektor Böttge ist vom deutschen Konsulat in Gijon in Spanien zur Teilnahme an einem internationalen Wettstreit von Militärmusiken eingeladen worden. Es nehmen Militärkapellen aus Frankreich, Österreich, Russland, Italien und Spanien daran teil. Die Kapelle erhält freie Reise, Verpflegung und Einquartierung sowie während des achttägigen Aufenthalts zehn Mark tägliches „Erfrischungsgeld" pro Musiker. Es sind drei Preise von 5000, 3000 und 2000 Pesetas (à 80 Pf.) ausgesetzt. Die badische Leibgrenadier-Kapelle reist Mitte August nach Spanien und ist für die Manöverzeit beurlaubt.

Ein Katalog, der für die Musikgeschichte einen ungewöhnlichen Wert besitzen wird, sieht der Veröffentlichung entgegen. Der Inhalt wird den gesamten Schatz an Musik-Manuskripten umfassen, der im Britischen Museum zu London aufgespeichert ist. Das Werk wird in drei Bänden herausgegeben werden, von denen der erste, der ausschliesslich der kirchlichen Vokalmusik gewidmet ist, eben seine Vollendung erfahren hat. Der zweite Band, dessen Fertigstellung vermutlich innerhalb eines weiteren Jahres beendet sein wird, ist zur Aufnahme der weltlichen Vokalmusik bestimmt. Der dritte Band wird sich auf die Instrumentalmusik und auf Abhandlungen über Musik beziehen, ausserdem auch eine genaue Liste von musikalischen Instrumenten enthalten, soweit sie in Manuskripten des Museums beschrieben sind, ferner noch andere mehr vermischte Gegenstände. Die Zusammenstellung des ganzen Katalogs besorgt einer der Beamten an der Manuskriptabteilung des Britischen Museums, Dr. Hughes-Hughes.

An der Universität Göttingen hat sich eine akademische Orchester-Vereinigung gebildet, die die künstlerische Pflege klassischer und moderner Musik bezweckt.

Universitätsmusikdirektor Prof. Dr. Ernst Naumann in Jena, der seit 1860 dort tätig ist, wird sich am 1. Oktober von seiner öffentlichen Wirksamkeit zurückziehen.

Der Leiter der Generalintendanz der K. u. K. Hoftheater in Wien, August Frhr. von Plappart, hat mit Rücksicht auf andauernde Kränklichkeit sein Demissionsgesuch eingereicht.

Friedrich Klose, der Komponist der Symphonie „Das Leben ein Traum" und der Oper „Ilsebill", tritt Oktober dieses Jahres in den Lehrkörper des Basler Konservatoriums ein und zwar für den Unterricht in Komposition und doppeltem Kontrapunkt, und für die Leitung der höheren Solfeggienklassen.

Louis Victor Saar, einer der hervorragendsten in Amerika lebenden deutschen Tonsetzer, hat eine Berufung als erster Professor für Komposition an das „College of Music" in Cincinnati erhalten. Während des letzten Jahres bekleidete er eine gleiche Stellung an dem unter Leitung von Frank Damrosch in New York begründeten Konservatorium. Saar hat sich durch viele Werke auf dem Gebiete der Kammermusik, des Liedes und Chorgesangs sehr vorteilhaft bekannt gemacht.

Dr. Hermann Stephani in Flensburg ist zum Organisten und Kantor an der St. Andreaskirche in Eisleben gewählt worden.

Zum Direktor des Stadttheaters in Rostock wurde der bisherige Regisseur des Mannheimer Hoftheaters, Rudolf Schaper, gewählt.

Jacques Goldberg, der letzten Winter an der Metropolitan Opera in New York als Oberregisseur tätig war, wurde in gleicher Eigenschaft an das Stadttheater in Düsseldorf berufen.

Zum Dirigenten des philharmonischen Orchesters in Berlin wurde nach erfolgreichem Probedirigieren Kapellmeister Dr. Ernst Kunwald einstimmig gewählt. Er tritt sein neues Amt am 1. Juni 1907 an.

Für das Dresdener Hoftheater ist Kapellmeister Alexander v. Zemlinski vom Kaiser-Jubiläums-Theater in Wien von 1907 ab verpflichtet worden.

Musikverleger Emil Gutmann, der Sohn des Wiener Hofmusikverlegers und Konzertdirektors Albert Gutmann, hat in München ein Konzertbureau eröffnet.

Das Karl Haase-Stipendium von der akademischen Hochschule für Musik in Berlin in Höhe von 900 Mark ist der Pianistin Lisa Jackl verliehen worden.

Das Stadtverordneten-Kollegium von Reichenberg i. B. beschloss, dem Oberregisseur am Jubiläums-Stadttheater in Wien, Karl Krug, und dem Kapellmeister Friedrich Sommer, der in der letztverflossenen Spielzeit am Reichenberger Stadttheater gewirkt hat, dieses Theater als Pächter bzw. Leiter zu überlassen.

Der Pianist Walter Bachmann in Dresden ist zum Kgl. Kammervirtuosen ernannt worden.

Prof. Engelbert Humperdinck-Berlin erhielt den Kronenorden 3. Kl., Prof. Philipp Rüfer-Berlin den Roten Adlerorden 4. Kl.

Kammersänger Franz Litzinger in Düsseldorf ist der Rote Adlerorden 4. Kl. verliehen worden.

Der Geiger Arthur Hartmann in Berlin ist vom König von Serbien durch Verleihung des Ritterkreuzes des St. Sava Ordens ausgezeichnet worden.

TOTENSCHAU

Am 22. Juni † in Magdeburg Kapellmeister Gustav Schaper.

In Paris † im Alter von 43 Jahren der Redakteur des „Guide musical" Jacques Froissart. Ein verdienter Musikschriftsteller, trat er als geschickter Übersetzer deutscher Bühnenwerke für deutsche Musik und Bühnenkunst ein.

Am 1. Juli † in London der berühmte Gesangsmeister und Erfinder des Kehlkopfspiegels Manuel Garcia im 102. Lebensjahr. Im März vorigen Jahres wurde er an seinem 100. Geburtstage von der gesamten Kunst- und Gelehrtenwelt in hervorragendem Masse gefeiert. Die „Musik" veröffentlichte damals sein Bild und die wichtigsten Daten aus dem Leben des Künstlers (Jahrg. IV, Heft 11, S. 380).

62 Jahre alt † in Zürich der Musikdirektor R. Naumann.

In Wien † 69 Jahre alt der Theatermaler Franz Gaul. Er gehörte über 30 Jahre dem Hoftheater als Kostümzeichner, zuletzt als technischer Oberinspektor und Leiter des Ausstattungswesens in der Hofoper an. Er hat die Ausstattung zu einer Reihe von bekannten Ballets geschaffen.

In Staraja Russa † Hermann Mayer-Pirko, ein geborener Bayer, der in den letzten Jahren als stellvertretender Kapellmeister am Michael-Theater in St. Petersburg wirkte.

Über die in der jüngsten Zeit Verstorbenen: Paul Graf von Waldersee und Karl Lautenschläger siehe das nähere in den Anmerkungen dieses Heftes.

Auf den am 9. Juni in Königsberg i. Pr. aus dem Leben geschiedenen hervorragenden Tonsetzer Konstanz Berneker wird die „Musik" in einem der nächsten Hefte ausführlich zu sprechen kommen.

KRITIK

OPER

FRANKFURT a. M.: Eine wunderliche Art von „Zyklus" hatten wir im Mai. Er begann mit einer chronologischen Folge der Schöpfungen Richard Wagners, von „Tannhäuser" an aber wechselte in der Serie Wagner mit Mozart ab. Der leitende Gedanke einer derartigen Folge ist mir verborgen geblieben. In den einzelnen Werken kamen das Unterhaltungsbedürfnis und vielfach auch der ernste künstlerische Anspruch durch Mitwirkung bedeutender oder doch vielversprechender Gäste auf ihre Rechnung. Denkwürdig waren vor allem die Abende, an denen Lucie Weidt von der Wiener Hofoper als gross geartete, hinreissende Donna Anna auftrat und Fritz Feinhals aus München den Hans Sachs imponierend und tonschön verkörperte. Auch Frau Fleischer-Edels Elisabeth und die Isolde von Paula Dönges aus Leipzig boten ein ganz hervorragendes Interesse. Weitere Gäste kamen aus Berlin, so Ernst Kraus als Lohengrin, Frau Herzog als Constanze in der „Entführung" und Theodor Bertram als hier bereits bekannter und wertgeschätzter Fliegender Holländer und Wotan. Hermine Bosetti aus München gab als Königin der Nacht eine kostbare Leistung im Koloraturgesang zum besten, hielt dagegen in der Auftrittsarie die dramatische Seite der Rolle in ziemlich flachem Relief. Theo Drill-Orridge, die sich von hier aus ihren Ruf als tüchtige Konzertsängerin erwarb, trat diesmal als Wiener Hofoperngast in der Rolle des Adriano in „Rienzi" auf. Soll aber ihre Kunst auch von der Bühne herab stärkeren Eindruck hinterlassen, so muss daran noch manches, besonders im Spiele, wachsen und reifen. An aufmunternder Anerkennung hat es ihr nach der grossen Arie nicht gefehlt.

Hans Pfeilschmidt

KÖLN: Die Opernfestspiele im Neuen Stadttheater nahmen am 20. Juni ihren Anfang mit einer ungemein stilvollen „Don Juan"-Aufführung nach Hermann Levis Bearbeitung. Während Anton Fuchs vom Münchener Hoftheater eine treffliche Inszenierung nach dem Vorbilde Possarts schuf, erzielte Felix Mottl mit dem Orchester prachtvolle Wirkungen. Johanna Gadski-Tauscher (New-York), Marie Burk-Berger (München), Hermine Bosetti (München), Fritz Feinhals (München), Wilhelm Hesch (Wien), Carl Jörn und Putnam Griswold (Berlin) vereinigten sich als Solisten zu einem Ensemble von grösster Eindruckskraft. Am 24. Juni folgte eine ausserordentlich schöne „Lohengrin"-Aufführung unter Fritz Steinbachs Leitung. Leo Slezak (Wien) als Titelheld, Aino Ackté (Paris), die allerdings in häufigem Unreinsingen eine gewisse Indisposition erkennen liess, als Elsa, dann Leopold Demuth (Wien) als Telramund, ferner Thila Plaichinger und Putnam Griswold (Berlin) als Ortrud und König, denen sich der hiesige stimmgewaltige Tilmann Liszewsky als Heerrufer anschloss, wirkten in glänzender Weise zusammen. Auch die kleinen Partieen der Edlen und Knaben waren mit ersten Kräften verschiedener Stadttheater besetzt, dann fanden die Chöre durch fünfzig Schülerinnen der obersten Chorklasse des Konservatoriums sowie durch hundert Mitglieder des Gesangvereins „Kölner Liederkranz" bedeutsame Ergänzung. Unter Steinbach, dessen frisch anmutende und geistig vertiefte Leitung stets den ganzen Apparat in den Bann seiner musikalischen Initiative zog, erschöpfte zumal das Orchester die Charakteristik und den Schönheitsgehalt des Werks in seltenem Masse. Anton Fuchs' vornehme Regiekunst erhielt in stilechten neuen Dekorationen und reicher kostümieller

Digitized by Google

Ausstattung eine schätzbare Unterstützung. Auch der auf den 27. Juni gefallene dritte Abend bedeutete mit einer ausgezeichneten Wiedergabe des „Fliegenden Holländer" nach allen Richtungen hin einen grossen Erfolg der Festspielleitung. Otto Lohse als stark individuell zeichnender, interessanter Dirigent, Fritz Feinhals als Holländer, Leo Slezak als Erik, Johanna Gadski als Senta und Wilhelm Hesch als Daland fanden sehr starken Beifall. Die „Lohengrin"-Aufführung wurde am 29. Juni mit Übernahme des Telramund durch Feinhals und des Königs durch Rudolf Moest von Hannover wiederholt. Die ersten beiden Abende fanden das Haus ausverkauft, die beiden folgenden zum mindesten ein sehr zahlreiches Auditorium. So können der nach allen Richtungen das Mögliche leistende Vorstand des Festspielvereins und das eine starke Ergänzung von auswärts aufweisende Publikum miteinander recht zufrieden sein. Die beiden letzten Abende bringen Richard Strauss' „Salome", einmal unter des Komponisten, das andere Mal unter Lohses Leitung. Paul Hiller

LEIPZIG: Am 25. Mai ist auch hier die Wilde-Straussche „Salome" zur Aufführung gelangt und zwar in so künstlerischer Bewältigung der abnormen Aufgabe, dass die Bedeutsamkeit des ungeheuren impressionistischen Allkunstwerkes voll erfasst und allen an der Wiedergabe des Werkes Beteiligten mit unzähligen Hervorrufen gedankt werden konnte. Kapellmeister Hagel leitete die von ihm bestens vorbereitete Aufführung mit stimmungsreicher Energie und Feinfühligkeit, so dass auch in dem einige siebenzig Mann starken Orchester bei voller Dezenz des Begleitens nichts von den schönen und unheimlichen Klangfärbungen der Straussschen Partitur verloren ging. Regisseur Marion hatte für jederzeit sinngemässe Gestaltung der sich vor einer gut-charakteristisch gemalten Dekoration des Obermaschineninspektors Patzig abspielenden Bühnenbilder Sorge getragen, und neben Frau Doenges, die bei bedeutender Darstellung die Salome unübertrefflich schön sang, Herrn Urlus, der als Herodes stimmlich und schauspielerisch auf beträchtlicher Höhe stand, und Herrn Soomer, dem die Markigkeit seines Organes für den Jochanaan sehr zu statten kam, wurden auch alle mit kleineren Partieen betrauten Mitglieder, von denen hier noch Herr Schlitzer (Narraboth), Frl. Sengern (Herodias) und Frl. Studtegger (Page) genannt sein mögen, ihren Aufgaben in vollem Masse gerecht. Die ungeheure Schwierigkeit des Werkes hatte das ganze Personal zu rastlosem Aufgebot seines besten Könnens angeeifert, und so hat denn die Aufführung der ganz nach der Devise „l'art pour l'art" geschaffenen „Salome" wirklich zu einer hochbedeutenden Kunsttat geraten können. Man bejubelte das schöne Ereignis um so lebhafter, als zwei Tage zuvor die hiesigen städtischen Theater vom Rate der Stadt endgültig an Direktor Robert Volkner verpachtet worden waren und man somit die Salome-Premiere als ein gutes Omen für die nun beginnende neue Opernära auffassen konnte. Arthur Smolian

MÜNCHEN: Humperdincks „Heirat wider Willen" haben wir nunmehr, ein Jahr nach der Berliner Uraufführung, auch hier zu hören bekommen. Die Musik Humperdincks zeichnet sich, wie alles, was der Meister schreibt, durch unübertreffliche technische Vollendung aus, namentlich in der mit subtilster kontrapunktischer Kunst gearbeiteten und mit einer Fülle von Wohllaut getränkten Instrumentation. Die thematische Erfindung ist aber nirgends von besonderer Bedeutung; einige hübsche Einfälle, wie z. B. die Melodie der Brieflektüre im ersten Akt, nähern sich etwas dem Stil der Operette. Auch musikalisch ist der Lustspielton keineswegs immer getroffen; z. B. die Instrumentaleinleitung zu der Szene in der Bastille klingt so schaurig und tragisch, dass man zum mindesten an einen Gang zum Halsgericht denkt; statt dessen handelt es sich um zwei lockere Vögel, die im Arrest sitzen und ihrer Verheiratung entgegenharren. Ganz hübsch gelungen ist dagegen im letzten Akt die Einführung eines Schäferlieds und eines Menuetts im alten

Stil; auch einige sehr hübsche Ensembles weist die Partitur auf, wobei insbesondere das Ges-dur-Quartett am Schluss des zweiten Akts Erwähnung verdient. Die ziemlich lange Ouvertüre, die Humperdinck nachkomponiert hat und die, irre ich nicht, bei uns zur Uraufführung kam, erfreut wieder durch ihre prachtvolle Instrumentation, ist aber in ihrem thematischen Gehalt wie die ganze Oper zu unbedeutend. Ein prächtiges Stück ist dagegen die Verwandlungsmusik des zweiten Aktes, die tonmalerisch die Hochzeitsfeier darstellt und auch in ihrem kontrapunktisch-thematischen Gefüge interessant ist. Die Aufführung unter der szenischen Leitung von Fuchs und der musikalischen von Mottl war sehr gut. Von den einheimischen Kräften war Frau Bosetti als Luise am besten; eine würdige Partnerin fand sie in Frl. Koboth als Hedwig. Herr Buysson als Montford erfreute durch gewandtes Spiel und musikalische Sicherheit, war aber stimmlich nicht stets ausreichend. Vorzügliches bot Herr Hoffmann aus Berlin als Duval; die Rollen des Gouverneurs und des Königs waren mit den Herren Bender und Bauberger erstklassig besetzt.

Dr. Eugen Schmitz

NÜRNBERG: Die bayerische Landesjubiläumsausstellung, die in Nürnberg ihre Pforten geöffnet hat, hat auch unserer Oper einen letzten, kräftigen Impuls gegeben. Man hat Festspiele veranstaltet und eine Reihe der gerühmtesten Sterne am deutschen Opernhimmel hat zwei Meistersingeraufführungen besonderen Glanz verliehen. Jung-Wagners „Bruder Lustig" musste in solcher Umgebung noch mehr zusammenschrumpfen. Dagegen konnte die Opernbühne Nürnbergs den Ruhm für sich in Anspruch nehmen, aus eigenen Kräften Richard Strauss' „Salome" herausgebracht zu haben: an dritter Stelle in Deutschland! Wer die stupenden Schwierigkeiten der Partitur aus eigener Anschauung kennt, kann die Tat unseres Kapellmeisters Paul Ottenheimer ganz würdigen, und die Art, wie die Musik Strauss' von ihm angefasst und wiedergeschaffen worden ist, rückt Ottenheimer in die vorderste Reihe unserer Operndirigenten. Henny Dima als Salome war gut; besser noch, besonders im Spiel, Costa als Herodes. Das auf 100 Mann verstärkte Orchester hat wohl alle Intentionen des Meisters und seiner Partitur zum Erklingen gebracht. Über das Werk selbst kann man ein Urteil nicht in wenige Zeilen komprimieren: für diese Wildesche Dichtung kann eine andere Musik nicht erdacht werden, und die Art, wie auf dem Boden einer kühnsten Orchestration eine ganz neue Harmonik geschaffen wird, gegenüber der alle Lehrbücher versagen müssen, wird vielleicht der Ausgangspunkt einer neuen technisch-musikalischen Ära sein.

Dr. Flatau

KONZERT

AMSTERDAM: In die bereits stark abflauende Saison kam nochmals ein frischer Zug durch das Eintreffen zweier illustren Gäste: Edvard Grieg und Felix Weingartner. Die Grieg-Periode gipfelte in einem grossen Konzert im Stadttheater, bei dem nur Griegsche Werke zur Aufführung gelangten durch den genialen Komponisten selbst am Klavier, Julia Culp und Pablo Casals. — Wurde der nordische Meister bereits hoch gefeiert, so wuchs der Beifall, der Felix Weingartner zuteil wurde, ins Ungemessene. Die Weingartner-Woche bot Gelegenheit, den vielseitigen Künstler zu bewundern als Redner, Kammermusik-Spieler, Komponisten und Dirigenten. Im Verein „Erasmus" hielt er einen fesselnden Vortrag über seine „Orestein"; mit den Herren Flesch, Noach, Meerlov, Mossel und Blazer brachte er sein Sextett zu glänzender Geltung und Alida Lütkemann begleitete er eine Reihe Lieder, unter denen „Ghawaze" und „Plauderwäsche" besonders gefielen. Die grössten Triumphe feierte er in zwei Konzerten, in denen er seinen König Lear, sowie seine neuen achtstimmigen Chöre mit Orchester „Traumnacht" und „Sturmhymne" zur Aufführung brachte und Beethovens

Neunte dirigierte. Unter Weingartners die letzte Fiber erregender Leitung vereinigte sich alles zu grandioser Wirkung: der hinreissend singende, eben von seiner Pariser Kunstreise ruhmreich zurückgekehrte Chor des Oratorium-Vereins, das auserlesene Concertgebouw Orchester und das gute Soloquartett, bestehend aus den Damen Lütkemann, Stapelfeldt und den Herren Swolfs und Sol. Von Weingartners Werken machte den tiefsten Eindruck die Sturmhymne, die in gewaltigen Klängen und bizarren Effekten See- und Wüstensturm, sowie die Stürme des menschlichen Herzens schildert. — Zum Schlusse der Saison bot das Concertgebouw in einem nur Werke niederländischer Tonkünstler enthaltenden Programm Gelegenheit zur Würdigung der Jung-Niederländischen Schule. In Doppers zweiter Symphonie „Rembrandt" finden sich schöne talentvoll bearbeitete Motive und vortreffliche Instrumentation, und van Gilses Vorspiel „Eine Lebensmesse" ist voll edler Stimmung. Hieran schlossen sich Bruchstücke aus Wagenaar's geistvollem „Doge von Venedig" und van Anrooy's gern gehörte pikante Piet-Hein-Rhapsodie. Sämtliche Werke seien deutschen Orchestervereinen als Programmbereicherung für die kommende Saison empfohlen. Hans Augustin

ANTWERPEN: Die Konzertsaison geht ihrem Ende entgegen. Sie war, ohne überladen zu sein, recht erfolgreich. Vornehmlich die Gesellschaft „Nouveaux concerts" bereitete uns manchen herrlichen Abend, so an letzter Stelle noch eine Quartettsoiree des Brüsseler Quartetts, denen ich vor allen hier gehörten Vereinigungen — auch den „Böhmen" — den Vorzug gebe; ferner als letztes Abonnementskonzert das Kaimorchester unter Schnéevoigt. Mit einigen Worten sei auch der Gesellschaft „Cercle Artistique" gedacht, die uns, wenn auch in kleinem Rahmen, manchen künstlerischen Abend bot und mit ihrem Schlusskonzert — einer etwas verspäteten Mozartfeier — einen ungetrübten Genuss bereitete. In letzterem fiel eine junge Brüsseler Sängerin, Frl. Bernard, durch ihre prachtvolle, wohlgeschulte Sopranstimme auf. Das Jahreskonzert des unter Leitung eines Lehrers stehenden gemischten Chores der Lehrervereinigung „Diesterweg" brachte im ersten Teil als Neuheit Händels „Cäcilien-Ode", die dank der prächtig ausgeführten Chöre und der vorzüglichen Solisten, Frl. Bernard (Sopran) und Herr Swolfs (Tenor), grossen Beifall erweckte. Im zweiten Teil kamen Werke moderner Tonsetzer zur Aufführung, von denen Blockx' „Vlaamsche Kermis aus Milenka", besonders aber Benoit's „Genius des Vaterlands" die Zuhörer in helle Begeisterung versetzte. — Zu einem musikalischen Ereignis für Antwerpen und Brüssel gestaltete sich die Doppelaufführung des Oratoriums „Paulus" durch die gemeinsamen Chöre des dortigen deutschen Gesangvereins und der hiesigen deutschen Liedertafel. In Antwerpen vereinigten sich über 300 Erwachsene und Kinder zur Unterstützung der Choräle, um dem Werke zu einer glänzenden Wiedergabe zu verhelfen. Seit langen Jahren war hier ein so gut disziplinierter Chor nicht mehr gehört worden. Da auch das Orchester, aus den besten Elementen der Antwerpener Theatermusiker sich zusammensetzend, seine volle Schuldigkeit tat, und die Solisten, Frau Rückbeil-Hiller, Paul Reimers und der Cölner Opernsänger Liszewski ganz Hervorragendes leisteten, so war der Erfolg ein durchschlagender. Felix Welcker, dem Leiter der Aufführungen, wurden aussergewöhnliche Ovationen dargebracht. A. Honigsheim

BADEN-BADEN: Erstes Musikfest (9.—11. Juni). Mit einem Orchester, das, wenn es auch durch Zuzug von aussen auf ca. 90 Mann verstärkt wird, gewöhnt ist, tagtäglich dreimal zur Kurgartenpromenade und zum Brunnentrinken usw. aufzuspielen, die „Neunte" aufführen und sogar sehr gut aufführen, ist keine Kleinigkeit. Der städtische Kapellmeister Paul Hein hat im Verein mit seinem Kollegen, dem als Liederkomponisten geschätzten Musikdirektor Carl Beines, der die Chöre einstudierte und die zur Aufführung gelangenden Chorwerke dirigierte, die schwierige Sache fertig gebracht. Auch die c-moll Symphonie von Brahms, dessen Andenken der erste Festabend gewidmet

war, kam überraschend schön heraus. Desselben Meisters Violinkonzert fand in Fritz Kreisler einen hinreissenden, berufenen Interpreten, dem der Lorbeer des ersten Festtages gehörte, womit nicht gesagt sein soll, dass die übrigen Mitwirkenden leer ausgegangen wären. Am zweiten Abend, ausschliesslich Beethovenschen Werken zugedacht, spielte Busoni das Es-dur mit der von ihm bekannten technischen Meisterschaft. An Stelle der in letzter Stunde den Unternehmern der Veranstaltung Schwierigkeiten verursachenden Hamburger Primadonna Frau Fleischer-Edel liess sich Auguste Bopp-Glaser vom Stuttgarter Hoftheater erfolgreich mit der „Ah perfido"-Arie hören, ohne freilich eine so intensive Wirkung zu erzielen, wie es dem Tenoristen Ludwig Hess mit dem schlechterdings meisterlichen Vortrag des Liederzyklus „An die ferne Geliebte" beschieden war. Als Zugabe liess er die „Adelaide" folgen. Ich habe dieses hohe Lied der schwärmerischen Sehnsucht nie empfindungsvoller, nie stilreiner singen hören. Die Sensation, oder sagen wir besser Attraktion, des dritten, ausschliesslich modernen Meistern gewidmeten Konzertes bildete Richard Strauss, der persönlich erschienen war, um „Till Eulenspiegels lustige Streiche", das Liebesduett aus „Feuersnot", den „Carnaval Romain" von Berlioz, „Les Préludes" von Liszt und das „Meistersinger"-Vorspiel zu dirigieren, sämtliche Werke unter ganz aussergewöhnlichen Ovationen von seiten des enthusiasmierten Auditoriums, an dessen Spitze, unmittelbar vor dem Dirigentenpult, die sympathische Greisengestalt des Grossherzogs Friedrich von Baden zu bemerken war. Nachdem Eulenspiegels Glück und Ende in Tönen vorübergerauscht, mischte sich in das Toben des begeisterten, dem diabolischen Humor des geistreichen Capriccios aber doch nicht recht beikommenden Publikums der von Herzen kommende Tusch des Orchesters. Ungemein duftig, den poetischen Gehalt vollständig ausschöpfend, sang Julia Culp drei von Erotik umloderte Lieder des „Salome"-Autors, vom Komponisten am Flügel begleitet. Auch diese Glanznummer war ein Höhepunkt und gehört zu den unvergesslichen Eindrücken. Wenig Glück hatten die wenigen Novitäten (für Baden): Humperdincks Kantate „Die Wallfahrt nach Kevlaar" und V. d'Indys Bariton-Arie aus dessen Oper „L'étranger", auf die man, nach dieser Probe zu urteilen, in deutschen Landen nicht gespannt zu sein braucht. Als Interpret fungierte ein Mitglied der Kgl. Oper in Brüssel, Henri Albers, dessen stimmliche Qualitäten — er beteiligte sich auch am Feuersnotduett — den besten Eindruck machten. Alles in allem darf sich die Stadt Baden zu dem schönen und anscheinend ziemlich defizitlosen Verlauf des Festes gratulieren. Der Besuch hätte, besonders von seiten der anwesenden Saisongäste, reger sein dürfen. Aber man lässt nicht ungestraft nach Aufführung von Beethovens „Neunter" eine Militärkapelle im Freien konzertieren. Man wollte eben auch den „Minderbemittelten" an musikalischem Verständnis — und die gibt's ja überall — etwas „bieten". So war denn beiden Teilen geholfen. Alfred Beetschen

BALTIMORE: Wilhelm Gericke hat die Leitung der Boston Symphony Concerte niedergelegt und sich auf der letzten Konzerttour von den verschiedenen Stätten seiner erfolgreichen Tätigkeit verabschiedet. Im letzten Konzert brachte er neben Goldmarks „Sakuntala"-Ouvertüre, Debussy's Prélude zu „l'Après Midi d'un Faun" und eine fein ausgearbeitete Wiedergabe der C-dur Symphonie von Schubert. Dazwischen machte uns Henri Marteau in dankenswertester Weise mit dem Dalcrozeschen Violinkonzert bekannt. Im Januarkonzert der Kapelle enttäuschte Alfred Reisenauer mit der schwunglosen und selbst technisch unsauberen Ausführung des Weberschen Konzertstückes, während Wilhelm Gericke sich in der C-dur Symphonie von Schubert zu ungewohnter Höhe erhob. Vincent d'Indy's „Bergsymphonie", in der Heinrich Gebhard (Boston) in vortrefflicher Weise den Klavierpart übernahm, Tschaikowsky's „Rimini-Phantasie", Strauss' Till Eulenspiegel, eine Konzertouvertüre von Elgar und das „Adagietto" aus Mahlers

fünfter Symphonie bildeten die Programmnummern dieses und des folgenden Konzertes. Marie Hall, die englische Geigerin, gab im vierten Konzerte mit hübschem Ton eine im ganzen ziemlich unbedeutende Ausführung des Mendelssohnschen Violinkonzertes. — Unter den vier Pianisten, die im Peabody auftraten, nimmt Harold Bauer ohne Zweifel eine hervorragende Stellung ein. Sein durchaus gesundes, unmanieriertes Spiel, dem es keineswegs an Temperament mangelt, hinterliess einen bedeutenden Eindruck. Ausser ihm gaben recitals: Ernest Hutcheson, ein Techniker par excellence, und Emmanuel Wad, der mehr Poesie besitzt, aber manchmal geradezu ins Bizarre verfällt. Raoul Pugno, der für die erkrankte Frau Bloomfield-Zeisler engagiert worden war, erzielte seinen grössten Erfolg mit den Werken, in denen er die ihm eigne musikalische Grazie und die Leichtigkeit seines Anschlags entfalten konnte. Die Sängerin Metcalfe hat einen sympathischen Sopran, den sie im ganzen gut zu gebrauchen versteht. Sie singt in vier verschiedenen Sprachen mit anscheinend vollkommener Beherrschung der Idiome. Frau Kirkby-Lunn's Stimme klingt in ernsten Gesängen unvergleichlich. Ausser den erwähnten recitals sind noch die besonders genussreichen von Jean Gerardy (mit Klara Ascherfeld als Partnerin am Klavier) und von Henri Marteau zu nennen. — Die Programme der drei letzten Konzerte des Kneisel-Quartetts unter Harold Randolph's Mitwirkung wiesen die Streichquartette in Es-dur von Mozart, B-dur von Beethoven, c-moll von Dvořák und verschiedene Bruchstücke auf. — Unter Harold Randolph's Leitung hat sich der im vorigen Jahre gegründete „Bach-Chor" tüchtig weiterentwickelt. Seine Leistungen in diesem Jahre zeigten einen bedeutenden Fortschritt gegenüber denen im Vorjahre. Das erste Konzert brachte fast ausschliesslich a cappella Gesänge, beginnend mit Bach, Palestrina und Arcadelt, und mit drei russischen Chören schliessend. Dazwischen spielte die Geigerin Maud Powell mit dem ihr hier stets gewissen Erfolg. Letzte Woche wiederholte der Bach-Chor die „Matthäus"-Passion, die er im vergangenen Jahr zum erstenmal in Baltimore zur Aufführung gebracht hatte, in durchaus erfreulicher Weise. Nicht ganz so befriedigend waren die Solisten, denen man den Mangel tieferen Eindringens in den Geist Bachscher Musik sehr anmerkte. — Das Philadelphia-Orchester kam noch zweimal im Winter und verstärkte den Eindruck, den es unter Fritz Scheel's temperamentvoller Leitung bei seinem ersten Auftreten hinterlassen hatte. — Arthur Rubinstein (Klavier) gab gemeinsam mit der Sängerin Johanna Gadski ein Konzert, in dem er Proben seines zweifellos starken Talents ablegte, das freilich noch sehr der Schulung bedarf. Frau Gadski riss das Publikum zur Begeisterung hin. — Den Schluss der Saison bildete das letzte Konzert des Oratorienvereins. Joseph Pache brachte mit seiner aus über dreihundert Stimmen bestehenden Sängerschar eine sehr anerkennenswerte Aufführung des 13. Psalm von Liszt und Horatio Parker's „Hora Novissima", ein Werk, das viele Schönheiten enthält. — In Kürze nachzutragen sind noch die Mozartfeier des „Germania"-Männerchores, der unter der Leitung Theodor Hembergers in stetem erfolgreichen Aufstreben begriffen ist, und ein Sonatenabend des Ehepaares Hemberger, an dem Violinsonaten von Viktor Saar (op. 44), Pugnani (E-dur) und Sinding (E-dur) gespielt wurden. Edg

BRÜSSEL: Die Concerts populaires beschlossen ihre Winterkonzerte mit einem Wagnerkonzert bei enormem Andrang des Publikums, das, mit Novitäten überfüttert, augenscheinlich froh war, gesunde Kost vorgesetzt zu bekommen. Aber trotz prächtiger Orchesterleistung fehlte die rechte Begeisterung. Dem Dirigenten Dupuis geht der grosse Zug ab, und verschiedene der oft vorzüglich gehörten Werke wie Tristan- und Parsifal-Vorspiel waren im Tempo arg vergriffen. Frau Fleischer-Edel sang Isoldens Liebestod und Schlusszene aus der Götterdämmerung, ohne aber einen tiefen Eindruck zu hinterlassen. Sonst gab es noch die Holländer-Ouvertüre, Waldweben aus

Siegfried und Szenen aus dem dritten Akte der Meistersinger. — Hoch gingen die Wogen der Begeisterung im fünften Ysaye-Konzert. Der Meister spielte in seiner bewunderungswürdigen Weise die Konzerte G-dur von Bach (mit 2 Flöten), G-dur von Mozart und Beethoven. Sein Bruder Théo leitete das Orchester, das die Ouvertüren aus der D-dur Suite von Bach, Titus von Mozart und Fidelio beisteuerte. — Einen sensationellen Erfolg hatte ein Konzert des Kaimorchesters unter Schnéevoigt. Wenn es sich auch, was Klangschönheit betrifft, mit den hiesigen Orchestern nicht messen kann, so treten doch andere Vorzüge, die unseren Orchestern mehr oder weniger abgehen, wie straffer Rhythmus, genaueste Beobachtung der Nuancen, wundervolles pp, mit einem Wort einheitliche Disziplin in um so helleres Licht. Schnéevoigt war bewunderungswürdig und verdient in die allererste Reihe der lebenden Dirigenten gestellt zu werden. Der Beifall kannte keine Grenzen. Das Programm bestand aus der Oberon-Ouvertüre, G-dur Symphonie von Haydn, Tristan-Vorspiel und Finale, Tannhäuser-Bacchanale und Beethovens Fünfter.

Felix Welcker

GÖRLITZ: Das 16. Schlesische Musikfest — vom 17. bis 19. Juni — liegt hinter uns. Mit ihm zugleich ist endgültig Schluss gemacht worden mit der Benutzung der seit 1878 für den Zweck der Schlesischen Musikfeste zur Verfügung gestellten ehemaligen Zirkushalle, eines prunklosen, höchst bescheidenen Baues, der sich aber infolge seiner guten Akustik trefflich für einen derartig idealen Zweck eignete. Am Mittwoch ist in Gegenwart des Stifters und jetzigen Protektors der Musikfeste Grafen Bolko von Hochberg und des seit 1894 als Festdirigenten tätigen Hofkapellmeisters Dr. Muck (Berlin), sowie einer grossen Anzahl hiesiger offizieller Persönlichkeiten der Grundstein zur neuen Musikfesthalle gelegt worden, die den Namen Stadthalle führen wird und zum Erbauer den bekannten Charlottenburger Architekten Sehring hat. Halten wir nun Rückschau über das Programm und den Verlauf des Festes, so ist vor allem die Frage zu beantworten, ob es, abgesehen von dem äusseren bedeutenden technischen Apparat, den Zweck eines Musikfestes voll erfüllt hat, d. h. ob Programm und Ausführung künstlerisch erster Güte waren. In beiden Fällen ist nicht bedingungslos ja zu sagen. Was das Programm anbelangt, so waren für den ersten Festtag Mozarts Requiem und die Faustszenen von Robert Schumann angesetzt; für den zweiten Te deum von Bruckner, Sinfonia domestica von Richard Strauss, Prometheus von Liszt (symphonische Dichtung und die Chöre zu Herders „Entfesselter Prometheus“ mit verbindender Dichtung von Richard Pohl) und die Schlusszene der Brünnhilde aus Götterdämmerung (Edith Walker). Der dritte Tag brachte Beethovens achte Symphonie, c-moll-Klavierkonzert von Hochberg (Frau Kwast-Hodapp), Sehnsucht von Georg Schumann, die fünf Gesänge für eine Frauenstimme von Richard Wagner, Liedervorträge und die Schlusszenen aus den Meistersingern („Wach auf“, Hans Sachsens Schlussgesang und Schlusschor). Die erstgenannten Werke waren aus Pietätsgefühl für den 150. Geburtstag Mozarts, bezw. den 50. Todestag Robert Schumanns bestimmt worden. Konnte man mit der Wahl des Requiems einverstanden sein, so wäre es vielleicht besser gewesen, an Stelle der Faustszenen eine Schumannsche Symphonie zu bringen, da die Szenen so ungleichen musikalischen Wert besitzen, dass ihre Länge ermüden musste, welches Gefühl denn auch wirklich nach dem „Gerettet“-Chor eintrat. Mit der Auswahl der Werke des zweiten Tages konnte man sich vollkommen einverstanden erklären, da sie alle vier wirkliche Höhenkunst bieten. Auch die Auswahl der Beethoven-Symphonie, der „Sehnsucht“, der „fünf Gesänge“ und der Schlussmusik am letzten Tage war gut zu heissen. Die Aufnahme des Klavierkonzertes, das sich als die solide Arbeit eines begabten Laien entpuppte, ohne die Vorbilder zu verleugnen und ohne besonderen Anspruch zu erheben auf die geistige Spannkraft des Zuhörers, in das Programm mag als berechtigt angesehen

werden gegenüber der Munifizenz des Komponisten den Musikfesten gegenüber. Warum man aber jetzt noch, wo wir in Görlitz, wie in anderen schlesischen Städten, jeden Winter Solisten-Konzerte der bedeutendsten Künstler haben, Liedervorträge als Entgegenkommen gegen das „grosse Publikum" für nötig hält, ist uns unerfindlich. Sie passen in den Rahmen eines Musikfestes absolut nicht hinein, da jeder Tag eines solchen Festes unserer Auffassung nach nur der Gross-Kunst gewidmet sein soll. Dazu kam noch, dass der Liedervorträge diesmal so viel waren, dass die Feststimmung stark darunter litt und erst wieder auflebte, als die Schlussmusik ertönte und der ganze Klangzauber der Meistersingermusik das tausendköpfige Publikum wieder zur Höhe führte. — Wenden wir uns nun der Ausführung zu, so steht als vollendete Leistung der orchestrale Teil da. Die Kgl. Kapelle aus Berlin war zum fünftenmal bei uns als Fest-Orchester eingekehrt (die Schles. Musikfeste finden alle drei Jahre statt); diesmal in einer Stärke von 114 Mitgliedern. Durch sie hörten wir die symphonischen Werke in tadelloser Aufführung. Glänzend war die Wiedergabe der Domestica, der vielumstrittenen, die auch hier geteilte Aufnahme fand. Unbestritten ist sie ein hochbedeutsames, in ihren ersten Teilen klangschönes, in dem angefehdeten Fugenteil kontrapunktisches und instrumentales Meisterwerk. Jedenfalls war ihre Aufführung durchaus berechtigt. Nicht so vollkommen, wie die Kapelle war der Chor, bestehend aus den vier hiesigen grösseren Gesangvereinen und Vereinen aus acht anderen schlesischen Städten. Mit Hinzunahme des Knabenchors beliefen sich die Stimmen auf 914. Wenn der Chor auch manches Gute leistete infolge der staunenswerten Gewalt und Disziplin des Dr. Muck, den als Festdirigenten zu verlieren ein grosser Schaden wäre, so machte sich leider bei den Frauenstimmen eine zu geringe Klangfülle geltend, hervorgerufen durch zu ungleiches Material. Anstatt, dass zu den Musikfesten nur die besten Sängerinnen und Sänger der grösseren Gesangvereine Schlesiens in Betracht kommen sollten, werden leider alle genommen, die sich melden. Anders würde es werden, wenn unsere und die anderen grossen Gesangvereine der Provinz von vornherein mehr künstlerisch vorgingen, mit dem dilettantischen Einfluss endlich aufräumten. Mehr Ernst hinter das Studium, dann werden die Proben besser gehen, als diesmal. Ebenso ungleichmässig wie der Chor waren die Solisten. Frl. Kaufmann (Berlin) passte für die Solopartie im Requiem gar nicht, da ihre Stimme zu klein, ihr Vortrag zu seelenlos ist. Als Liedersängerin dagegen sicherte sie sich in Hugo Wolfschen Liedern einen guten Abgang. Kühl veranlagt ist auch der Tenorist Senius aus Petersburg. Doch füllte er seine Aufgaben im Requiem und den Faustszenen besser aus, als seine Partnerin Frl. Kaufmann. Ein guter Faust war Kammersänger Büttner (Karlsruhe), der sich auch als Hans Sachs als vornehmer Sänger erwies. Auf ebenso künstlerischer Höhe standen Frau Metzger-Froitzheim (Hamburg) in den Liedern von Richard Wagner und Frl. Walker als Brünnhilde. In den Chorwerken waren dann noch beschäftigt die Altistin Frl. Stapelfeldt (Berlin) und Herr Orelio-Amsterdam (Bass). Beide gewannen sich infolge guten Stimmaterials und gediegenen Vortrags allseitige Sympathieen, wie auch Frau Kwast-Hodapp als grosszügige Pianistin. Ihr Gatte erwies sich am dritten Tag als äusserst feinfühlender Begleiter. Georg Schumann fand mit seiner „Sehnsucht", die er selbst dirigierte, gute Aufnahme. Ist seine Musik auch nicht durchweg individuell, so merkt man doch aus dem Werk heraus den ernsten, poesiebegabten Musiker, den trefflichen Kenner des modernen Orchesters. Ebenso interessant war die Bekanntschaft des Tedeums, bei dem nur der Chor nicht voll auf der Höhe stand, um die zwingende Wirkung dieser markigen Tonsprache ganz zum Ausdruck zu bringen. Viel Schönes hat das 16. Schles. Musikfest gebracht, aber auch zu mancher Anregung Anlass geboten. Möge man nun auch nach ihr handeln. Max Jacobi

JOHANNESBURG: Die starke Depression, die schon seit Jahr und Tag auf dem ganzen Geschäftsleben Johannesburgs liegt, hat auch in unserem musikalischen Leben einen vollständigen Stillstand gezeitigt. Das ganze letzte halbe Jahr brachte ausser kleinen privaten Veranstaltungen, die der Erwähnung kaum bedürfen, nur zwei Solistenkonzerte und ein Oratorium. Der Pianist Pierre de Beer gab ein Antrittskonzert, in dem er seine echt musikalische Natur und eine gründliche künstlerische Durchbildung zeigte, so dass sich ihm als Klavier-Pädagoge bald ein reiches Feld in unserer Stadt eröffnete. Ferner gab die hier sehr geschätzte Violinistin Beatrice Stuart (Mrs. de Kok) ein eigenes Konzert und fand mit ihren Darbietungen wohlverdienten Beifall. Als einziges Oratorium im ganzen Jahr wurde wieder der „Messias" aufgeführt und zwar in recht mässiger Ausführung. Bei aller Begeisterung für dies herrliche Werk drängt sich Einem aber doch unwillkürlich die Frage auf: „warum immer nur der Messias und nicht ein einziges Mal ein anderes Werk?" — Wie allerorten, so ist auch in Johannesburg W. A. Mozarts in diesem Jahre gedacht worden, indem der Deutsche Club die erste Hälfte des Jubiläumskonzertes, das anlässlich der silbernen Hochzeit unseres Kaiserpaares stattfand, nur mit Kompositionen Mozarts ausfüllte. Den Löwenanteil des Abends trug Beatrice Stuart davon; ihr war auch die führende Stimme in dem Mozartschen Klarinettenquintett übertragen, mit dem das Konzert eröffnet wurde. Schon nach dem ersten Satz brach das beinahe überfüllte Haus in tosenden Beifall aus, der sich nach jedem Satz immer mehr und mehr steigerte, dank der sicheren und fein abgetönten Ausführung jedes Beteiligten, wodurch bei trefflichem Zusammenspiel ein abgerundetes Ganze geboten wurde, wie man derartiges auf dem Gebiete der Kammermusik seit Jahren hier nicht gehört hat. — Eine willkommene Abwechslung im ewigen Einerlei bot das Eintreffen der D'Oyly Carle Company aus London, deren Repertoire ausschliesslich Sullivan'schen Operetten gewidmet war. Die grösste Zugkraft besass natürlich wieder der „Mikado", der bei jedesmaliger Aufführung ein volles Haus erzielte. Die einzelnen Kräfte waren recht gut, die Chöre ausgezeichnet und die Truppe ganz vortrefflich eingespielt. Maly von Trützschler-Sanders

KIEL: Auswärtige Solisten kehren nur ungern bei uns ein, um auf eigenes Risiko zu konzertieren. Bedeutsam war ein Konzert des „Holländischen Trios". Höhenkunst! Dazu die reine, klare Atmosphäre gereifter, schlackenloser Künstlerschaft. Elisabeth Müller-Osten (Berlin) gab einen Abend mit japanischen Liedern; die Künstlerin trat im japanischen Kostüm auf. Japans Liedergaben sind für unsere Ohren mehr interessant als schön. Scharwenka (Berlin), wenig glücklich assistiert von der Sängerin Blanck-Peters, gab einen wertvollen Klavierabend. Die hiesige Pianistin Lulu Andresen bot ebenfalls beachtenswerte Leistungen. — Der Organist Warnke bewährt sich in Volkskirchenkonzerten (Eintritt 10 Pf.) als tüchtige musikalische Kraft und konzertierte u. a. einmal mit dem Meistersänger Messchaert. Ein Konzert mit eigenen Werken (Wanderers Sturmlied, Heldenleben) dirigierte Richard Strauss, dessen neuer „Königsmarsch" ausserhalb Berlins hier seine Erstaufführung (nach Manuskript gespielt) erlebte. Das klangvolle Werk trägt für Strauss' Charakterbild nichts aus, ist einer freundlichen Laune entsprungen und bewegt sich unter Anwendung moderner Mittel im Frederizianischen Stil. Etwa wie ein moderner Maler einen altgeschichtlichen Stoff behandelt: unter Respekt vor dem kulturgeschichtlichen Material, aber unter Anwendung der vorgeschrittenen Technik. — Tüchtige Leistungen bot der Lehrer-Gesangverein (Dirigent: Herr Johannsen) mit dem Vortrage von Männerchören. Wagners „Liebesmahl der Apostel" ging aber über seine Kraft. Erwähnt sei noch eine Aufführung von Liszts „Faust-Symphonie", Brahms' „Rhapsodie" (die Alt-Partie sang Frl. Philippi [Basel] sehr gediegen) und „Hakon Jarl" von Reinecke. Der „Gesangverein" (Dirigent: Mayer-Reinach) konzertierte mit dem Hamburger Orchester des Vereins der Musikfreunde: Schubert C-dur,

Digitized by Google

Brahms c-moll, Bruckner Es-dur Symphonie, Strauss' „Tod und Verklärung" waren die Hauptwerke. Die Aufführung der „Matthäus-Passion" war eine würdige, wenn auch nicht begeisternde Leistung. Wagners Kaisermarsch mit Schlusschor hatte nicht den erhofften Erfolg. — Das Hamburger Streichquartett bescherte uns wieder fein abgestimmte Kammermusikabende. Die Herren Kopecki und Keller gaben wertvolle Sonatenabende. Klosterorganist Voigt bot einen interessanten Abend mit alter Kammermusik. Mit einem „Mozart-Abend" beschloss die „Philharmonische Gesellschaft" (Dirigent: Hans Sonderburg) ihre Saison. Bläser-Serenade c-moll, Quintett für Klavier und Blasinstrumente (Klavier Herr Gänge) waren eigenartige Gaben. Die Philharmonische Gesellschaft gab drei grosse Orchesterkonzerte: Beethovens Siebente, Bruckners c-moll No. 2, eine erstmalig gespielte Suite von Heyworth, Wagners Ouvertüre zum „Fliegenden Holländer", endlich ein Konzert, benannt „Italien" mit Mendelssohns „Italienische Symphonie", Berlioz' „Römischer Karnaval", Richard Strauss' „Italien" (auf der Campagna), Tschaikowsky's „Capriccio italien". — Der hiesige Verein der Musikfreunde strebt erfolgreich die Gründung eines eigenen Orchesters an, das für Oper und Konzert Verwendung finden soll.

Hans Sonderburg

KÖNIGSBERG i. Pr.: Das letzte der Künstlerkonzerte brachte das vornehme Vokalquartett Grumbacher, Behr, Reimers und Eweyk zu uns; der neue Tenor fügt sich dem Quartett freundlich ein, erreicht aber meiner Empfindung nach weder klanglich noch vor allem im Vortrage den musikalisch viel kräftigern Ludwig Hess. Unter den Gesängen des Quartettes waren vier alte Madrigale und Villanellen besonders interessant. Das letzte Symphoniekonzert wurde durch die Mitwirkung des prächtigen Klavierspielers Ossip Gabrilowitsch verschönt, der in Schumanns a-moll-Konzert und Liszts ungarischer Phantasie zwei stark verschiedene Aufgaben mit gleichem Glücke löste. Die Geigerin Hedwig Braun und die Pianistin Sophie Arnheim dürfen sich rühmen, Reger als Kammerkomponisten in Königsberg eingeführt zu haben; sie spielten, nachdem sie das Werk schon vorher im Anschluss an einen Reger-Vortrag des Unterzeichneten im Musiklehrerinnen-Verein vorgetragen hatten, die grosse C-dur-Sonate op. 72 in einem öffentlichen Konzerte; natürlich erwarben sie sich mit ihrer vortrefflichen Leistung nicht viel Gegenliebe. Eine fein musizierende Vereinigung, der unter Conrad Hausburgs Leitung stehende Königsberger Frauenchor, hat sich, nachdem sie mehrere Jahre pausiert hatte, mit zart ausgestrichelten Gesängen kürzlich zweimal hören lassen. Das Königsberger Konservatorium für Musik (Direktor Emil Kühns) beging vor einigen Wochen das Jubiläum des 25jährigen Bestehens mit einem Festkonzerte, dessen Programm aussergewöhnlich war: Bachs Konzert in C-dur für drei Klaviere, Beethovens Oktett für Blasinstrumente (trotz seiner hohen Opuszahl 103 bekanntlich ein Jugendwerk des Meisters) und eine neue Arbeit von C. Berneker „Die Loisach-Braut". Bernekers Werk, das bei diesem Konzerte die Uraufführung erfuhr, ist eine Vertonung des Dahnschen Gedichtes für Orchester, Frauenchor und Frauensoli; modulatorisch reich und von Gesang überfliessend, adelt die Musik den Text; der feingestimmte Zusammenklang der Stimmen und der mit ausdruckskräftigem Klangsinne behandelten Instrumente, die zarte Verästelung der Partitur bieten dem Feinhörigen viel Genuss. Bewundernswert ist, welche Leuchtkraft Berneker mit sparsamen Farben erzeugt; kein greller Effekt stört die silbrige Tönung. Schliesslich seien noch die Aufführungen der Matthäus-Passion durch die Musikalische Akademie und des Requiems von Mozart durch die Singakademie gebührend erwähnt.

Paul Ehlers

LEIPZIG: Zu den Konzertberichten ist noch nachzutragen, dass Ludwig Hess in einem Kompositionskonzert, das er mit der sympathischen Altistin Else Schünemann und dem trefflich begleitenden Karl Straube veranstaltete, sich mit einigen

musikalisch-geschlosseneren Gesangsstücken Freunde gewinnen konnte, — dass der von Karl Straube geleitete Bachverein in seinem dritten Kirchenkonzert Händels „Saul" (nach der Bearbeitung von Chrysander) mit den Damen E. Götte, E. Schünemann und H. van der Harst und den Herren L. Hess, A. van Eweyk, F. Winter und G. Borchers als Solisten in wirksam-schöner Weise aufgeführt hat, — dass bei einer Reinecke-Matinee im kleinen Gewandhaussaale des mitwirkenden 82jährigen Tonsetzers vom russischen Trio (Véra Maurina, Michael und Josef Press) trefflich vorgeführtes c-moll Trio op. 230 und die von Anna Hartung, M. Press und dem Komponisten sehr anmutvoll wiedergegebenen zwei Lieder „Italienisches Tanzlied" und „Frühlingsblumen" für Sopran, Violine und Klavier mit Recht wesentlich lebhafter ansprachen, als die einige hübsche Chorsätze für Sopran und Alt enthaltende, im übrigen aber durch Trivialität der Dichtung und Mangel an einheitlich-künstlerischer Formung verstimmende Ballade „Der Geiger zu Gmünd", — und dass schliesslich der Riedel-Verein unter Dr. Georg Göhler in seinem vierten Abonnementskonzert ausser Chören von Scarlatti, Perez, Jomelli und Zingarelli, die trefflich neueinstudiert waren, einige Tonsätze von Joh. Ad. Hasse und von Mozart (Kyrie für fünf Soprane; Kyrie und Gloria mit Orgel) erstmalig vorgeführt hat. Arthur Smolian

LONDON: London widerhallt jetzt von Konzerten, und der Musikkritiker sieht mit Freude der Osterwoche entgegen, die, bis auf die unvermeidlichen Oratorien mit dem „Messias" an der Spitze, eine Erholungspause verspricht. Im Vordergrunde stehen namentlich die Symphoniekonzerte des „London-Symphonie-Orchesters", des „Queens-Hall-Orchesters" und der „Philharmonischen Gesellschaft". Das erstgenannte Orchester brachte uns neben dem dritten Brandenburgischen Konzert von Bach, der Coriolan-Ouvertüre Beethovens und der Akademischen Ouvertüre von Brahms auch „Also sprach Zarathustra" von Richard Strauss, das vorher in London nur einmal unter der Leitung des Komponisten gehört worden war. Die Auffassung Dr. Richters wich von jener des Urhebers des Werkes ab, namentlich was das Tempo anbelangt, das langsamer angeschlagen wurde und wie vielfach behauptet wird, das Werk eindrucksvoller und verständlicher gestaltete. Die Stimmen über diese Tondichtung sind noch immer sehr geteilt. Es lässt sich aber nicht bestreiten, dass sie an Boden gewinnt, und in Manchester insbesondere gehört sie schon zu den „Inventarstücken" des Programms des dortigen von Dr. Richter geleiteten Hallé-Orchesters. Das Queens-Hall-Orchester, das seinen ersten Symphoniezyklus abschloss, brachte nur ein sogenanntes „populäres Programm", auf dem sich auch die „Unvollendete" Schuberts befand, das aber zu keiner weiteren Bemerkung Veranlassung bietet; es verdient nur erwähnt zu werden, dass die Leistungen des Orchesters unter Henry Wood ausserordentlich gewachsen sind. Das Konzert der Philharmonischen Gesellschaft begann mit der Ouvertüre zur Zauberflöte, der das Andante und Scherzo aus „Romeo und Julie" von Berlioz folgte. Besonderes Interesse erregte aber das Auftreten von Mischa Elman, der das erste Tschaikowsky'sche Violinkonzert in einer bewunderungswürdigen und für sein Alter geradezu staunenswerten Weise, sowohl was Technik als Auffassung anbetrifft, zu Gehör brachte. Die Novität des Abends war eine „Suite altenglischer Tänze" von Dr. Cowen, die grossen Anklang fand und vom Orchester in vorzüglicher Weise unter Leitung des Komponisten gespielt wurde. Als ein besonderes Ereignis verdient die Erstaufführung von Sir Hubert Parry's Tondichtung „Der Rattenfänger von Hameln" für Chor und Orchester erwähnt zu werden. Die Aufführung fand durch die „London-Choral-Society" statt. Das Werk gehört zum hervorragendsten, was man bisher von Parry kennt. Es fügt sich dem Text in äusserst charakteristischer Weise an, ist sehr melodiös, namentlich in seinem humoristischen Teil, und packend; insbesondere fand die Zaubermelodie

des Rattenfängers, die der Oboe übertragen ist, grossen Beifall. Auf die kleineren Konzerte einzugehen verbietet der Raum. Nicht unerwähnt soll aber der ausserordentliche Erfolg bleiben, den Dr. Lierhammer abermals auf dem Londoner Konzertboden errungen hat. r. a.

LÜBECK: Unter unseres jugendlichen und hochbegabten Kapellmeisters Hermann Abendroth Dirigentenstab nahmen die Symphoniekonzerte einen ausserordentlich befriedigenden Verlauf. Was für den Dirigenten von vornherein einnehmen musste, waren die mit erlesenem Geschmack und feinem Stilgefühl zusammengestellten Programme, die uns eine grosse Zahl neuer Werke brachten. Wir nennen an dieser Stelle nur Richard Strauss' „Heldenleben", Schillings' „Hexenlied", Liszts „Faustsymphonie", Thuilles „Romantische Ouvertüre", Wolfs „Italienische Serenade", Pfitzners „Heinzelmännchen", Bruckners E-dur Symphonie, Händels Concerto grosso und Bachs h-moll Suite für Flöte und Streichorchester. Von den Solisten begrüssten wir in Hermine Bosetti und Henri Marteau alte und liebe Bekannte. Gleich warmer Aufnahme erfreuten sich Ernst von Possart (Hexenlied), Richard Fischer (sechs Lieder von Wolf mit Orchester), Valborg Svärdström, Heinrich Kiefer, Paul Knüpfer, und Anna Hirzel-Langenhan, die uns Brahms' B-dur Klavierkonzert als örtliche Novität brachte. Die der frischen Initiative Herrn Abendroths ihr Entstehen verdankenden Volks-Symphoniekonzerte füllten eine fühlbare Lücke in unserm Musikleben aus. Ein für den Richard Wagner-Stipendienfonds veranstaltetes Orchesterkonzert erfreute sich nicht des zahlreichen Besuches, wie er um des guten Zweckes willen hätte erwünscht sein müssen, immerhin wurde ein Überschuss erzielt. — Die unter Leitung von Professor Spengel (Hamburg) stehende Singakademie bescherte uns Mendelssohns „Elias", Händels „Belsazar" in der Spengelschen Bearbeitung, ohne mit letzterem, durch seine Länge ermüdenden Werke einen rechten Erfolg zu erzielen, und Schumanns Szenen aus Goethes Faust. Iwan Knorrs „Marien-Legende" für Soli, Chor und Orchester erwies sich als eine Niete. Die althergebrachten drei Kammermusikabende von Clara Herrmann erfreuten sich in diesem Jahre einer ungleich grösseren Unterstützung als im Vorjahr, wohingegen der Versuch Professor Spengels, gleiche Abende hier einzurichten, als fehlgeschlagen zu betrachten ist. Aus den Konzerten des Organisten Lichtwark registrieren wir als bedeutungsvolle Novität Teile aus Liszts „Missa choralis"; wenn wir recht unterrichtet sind, werden wir in diesem Jahre die ganze Messe hören. Unsere vornehme und ausserordentlich leistungsfähige Vereinigung für kirchlichen Chorgesang, eine Schöpfung Lichtwarks, hatte sich des Werkes mit ernster Hingebung angenommen. Im Lehrer-Gesangverein hörten wir als Solisten Florian Zajic, Hermann Gura und Therese Müller-Reichel. Willy Burmester, der sich hier grosser Popularität erfreut, fügte in einem öffentlichen Konzert des Vereins seinen alten Triumphen einen neuen bei. Als Geiger von sehr starker Qualität erwies sich in einem Volkskonzert der Hofkonzertmeister Gustav Havemann aus Darmstadt. — Für Solistenkonzerte ist Lübeck nach wie vor ein schlechtes Feld. Grete Henschel erntete keine Lobsprüche von Auditorium und Kritik. Interessant war der Duoabend der Geigerinnen Ferchland und Fürst, ein Ereignis der Lieder- und Duettenabend des Künstlerpaares von Dulong. Herr Hofmeier (Eutin) spielte in dem Konzert Max Regers „Variationen über ein Thema von Beethoven" mit grossem Erfolg. J. Hennings

LUZERN: In den Orchester-Abonnementskonzerten, zu denen das hiesige Stadtorchester durch Zuziehung eines Teils des renommierten Orchesters der Basler Musikgesellschaft auf etwa 55 Musiker gebracht wird, wurden unter Peter Fassbaenders geistreicher und energischer Leitung von grossen Orchesterwerken zur Aufführung gebracht: „Don Juan" von Richard Strauss, die tiefgründige F-dur Symphonie von Peter

Digitized by Google

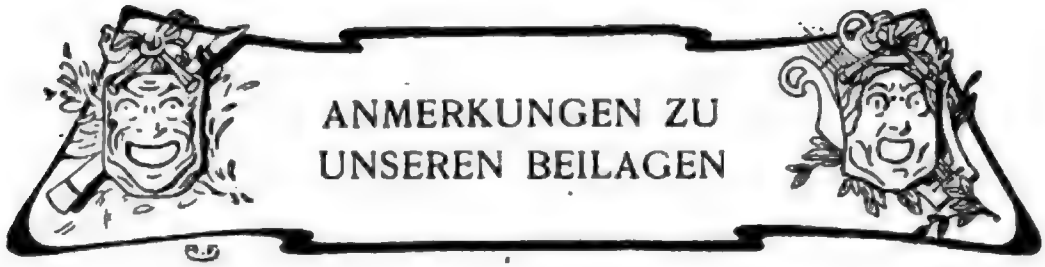
Fassbaender in der Uraufführung, „Waldweben" von Wagner, „Karneval" von Dvořák, die „Ozean"-Symphonie von Rubinstein, die „Holländer"-Ouvertüre, das „Fest bei Capulet" aus der „Romeo und Julia"-Symphonie von Berlioz, „Mazeppa" von Liszt und die Symphonie Pathétique von Tschaikowsky. Als Solisten traten in diesem Rahmen auf Alexandre Petschnikoff, Conrad Ansorge, die Sängerin Else Widen-München und, am Kammermusikabend, das Basler Streichquartett der Herren Koetscher, Wittwer, Schaeffer und Treichler. — Die unter Fassbaenders Direktion stehenden städtischen Gesangvereine führten auf: der Städtische Konzertverein, unter Mithilfe der Liedertafel Luzern, Schumanns „Szenen aus Goethes Faust"; die Liedertafel als Uraufführung Peter Fassbaenders wirkungsvolle Ballade „Des Sängers Fluch" für Männerchor, Bassolo und Orchester zusammen mit andern orchesterbegleiteten und a cappella-Chören; der Männerchor Attenhofers „Kreuzfahrt"-Kantate für Männerchor und Orchester und „Eines frummen Landsknecht Lieder" von Podbertsky, sowie in der Uraufführung das rhythmisch originelle a cappella-„Reiterlied" von Fassbaender und Attenhofers Chorballade „Das Schwedengrab". Die Wintersaison schloss am Palmsonntag mit einer wohlgelungenen Wiedergabe des Mozartschen „Requiem" durch den Städtischen Konzertverein.

Schmid

MAINZ: Recht interessant ist unsere Konzertsaison ausgeklungen. Das letzte Wort hatte die Liedertafel. Das Konzert brachte nur moderne Werke. Den Anfang machte Fritz Volbachs symphonisches Gedicht „Ostern", in Mainz zum ersten Male aufgeführt, vom Orchester und dem Organisten Hartmann aus Frankfurt ganz vortrefflich gespielt. Dann folgten zwei Lieder mit Orchester von Felix Weingartner, „Liebe im Schnee" und „Tanzlied", zwei ungemein stimmungsvolle Stücke, die R. Fischer mit schönem Ton und warmem Ausdruck zur Geltung brachte. Hierauf die beiden grossen achtstimmigen Chöre mit Orchester desselben Komponisten. Sie sind von hervorragender Behandlung in Technik und Aufbau, sehr stimmungsvoll und von meisterhafter musikalischer Farbengebung und Malerei. Das eine, „Traumnacht", ein eigenartiges, phantastisches Stimmungsgemälde von meist zartem Charakter, das andere, grössere, „Sturmhymmus", ein mächtiges, bilderreiches und fesselndes Werk. Dem Chor bieten beide Werke ganz aussergewöhnliche Schwierigkeiten, wie kaum ein anderes Stück. Beide Werke gelangen unter Weingartners begeisternder Leitung ganz ausgezeichnet. Der Erfolg war ein ehrlicher, grosser. Den Schluss des Konzertes bildete Bruckners gewaltiges, monumentales Te Deum unter Volbachs Leitung. Dem Chore hatte er, besonders in den Unisonostellen Knabenstimmen zugefügt, was die Wirkung besonders nach Seite der kirchlichen Stimmung wesentlich erhöhte. — Aus den beiden letzten Symphoniekonzerten erwähne ich zwei Novitäten: Georg Schumanns Variationen und Doppelfuge über ein lustiges Thema, ein geistvolles Stück, das gut gefiel zumal bei trefflicher Durchführung durch den Dirigenten Emil Steinbach; und eine Symphonie von Hermann Behr, ein Erstlingswerk. Der Komponist, der aus Mainz stammt, erntete damit reichen Beifall. Das Werk selbst berechtigt zu den besten Hoffnungen. Überall zeigt es ein ernstes Wollen und auch ein bereits respektables Können. Harmonisch interessant und sehr stimmungsvoll ist das Adagiothema, von reizendem Humor das Scherzo. Als Solisten zeichneten sich besonders aus Fritz Kreisler mit dem Beethovenkonzert, und Frau Kraus-Osborne durch den wunderbaren Vortrag verschiedener Arien und Lieder.

Dr. Fritz Volbach

Wegen Raummangels mussten für das nächste Heft zurückgestellt werden die Berichte: Brünn, Coburg, Köln, Paris, Rio Grande, Strassburg, Weimar (Oper); Bromberg, Brünn, Cincinnati, Coburg, Flensburg, Freiburg, Giessen, Jena, Kiel, Köln, Paris, Rio Grande, Tsingtau, Zwickau (Konzert).



Den Artikel Prof. Schmids zum Gedächtnis Michael Haydns illustrieren wir durch ein Porträt des Meisters nach einem alten Stich von Schröter, sowie durch ein faksimiliertes „Invaliden-Lied", über das der Leser auf S. 163 näheres findet.

Als Nachklang zu unserem Schumann-Heft bringen wir ein entzückendes Bild der Heldin der Hohenemserschen Studie: Clara Wieck im Alter von 14 Jahren. Das seltene Blatt ist die Wiedergabe einer Lithographie von Lemercier nach dem Gemälde von E. Fechner vom Jahre 1832.

Dem Andenken an zwei vor 20 Jahren dahingegangene Künstler sind die beiden nächsten Blätter geweiht: Eduard August Grell († 10. August 1886), den gediegenen Kontrapunktiker und Komponisten, von 1851—76 Dirigent der Berliner Singakademie, und Emil Scaria († 22. Juli 1886), einen der ausgezeichnetsten Wagner-Sänger aller Zeiten, den klassischen Vertreter des Gurnemanz bei der ersten Parsifalaufführung 1882. Grells Porträt ist nach einer Photographie von L. Haase & Co. in Berlin gefertigt, für Scaria's Bild diente uns eine vorzügliche Lithographie von Jäger zur Vorlage.

Am 14. Juni d. J. starb in Königsberg (Franken) ein gelegentlicher Mitarbeiter unserer Zeitschrift, Graf Paul von Waldersee, im Alter von 75 Jahren. Ein aus Privatbesitz stammendes äusserst seltenes Bild des Verewigten hat uns die Firma Breitkopf & Härtel zur Wiedergabe freundlichst überlassen. Graf Waldersee entsagte nach dem 70er Kriege der Offizierslaufbahn und widmete sich ganz musikgeschichtlichen Studien. Bekannt wurde er in weiteren Kreisen durch seine „Sammlung musikalischer Vorträge". Er hat an diesem ausgezeichneten Sammelwerk selbst mitgearbeitet und Monographieen über Mozart und Palestrina geschrieben. Auch als eifriger Mitarbeiter an den Gesamtausgaben der Werke von Bach, Beethoven und Mozart und an der Herausgabe des Köchelschen Mozartkataloges, dessen zweite Auflage er besorgte, hat sich der Verstorbene um unsere deutsche klassische Musik Verdienste erworben.

Der am 30. Juni d. J. im Alter von 63 Jahren verstorbene Maschineriedirektor des Münchner Hoftheaters, Karl Lautenschläger, dessen Bild wir zum Schluss bieten, war Deutschlands grösster Bühnentechniker. Mit 17 Jahren trat er bei dem Darmstädter Theatermeister Brandt in die Lehre. König Ludwig II. berief ihn 1880 nach München, wo er für seine glänzende Inszenierungskunst das reichste Feld fand. Er führte dort die sogen. Shakespeare-Bühne ein, die den szenischen Rahmen vereinfachte. Als erster erkannte er die Wichtigkeit der elektrischen Kraft für die Bühne und schuf eine Menge Neuerungen, die vielfach Nachahmung gefunden haben. Seine bedeutendste Tat aber war die Erfindung der Drehbühne, die gleichfalls heute immer mehr Aufnahme findet. Lautenschläger stand in früheren Jahren zu dem Meister von Bayreuth in engen Beziehungen.

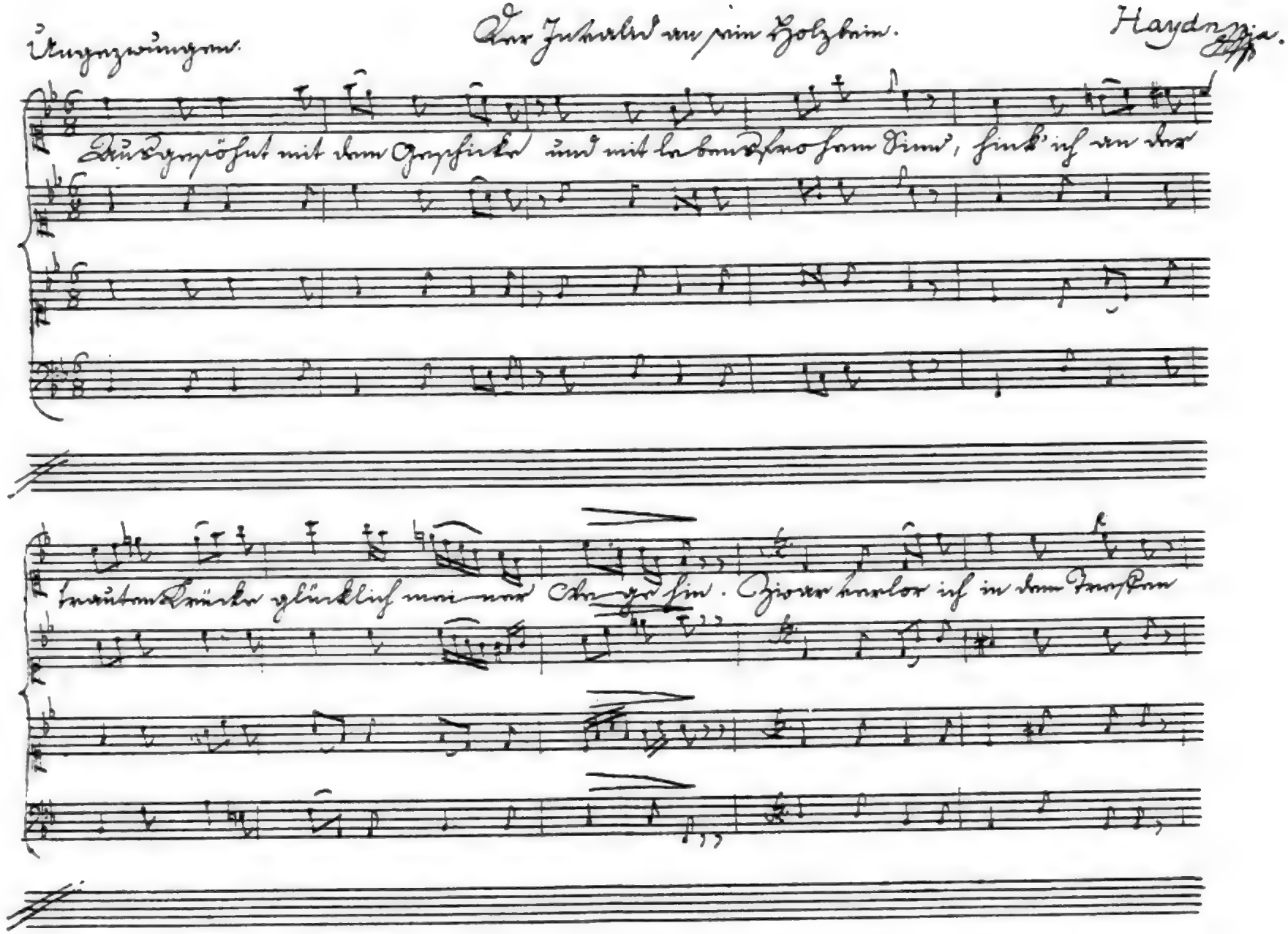
Eine im Hinblick auf die Salzburger Mozarttage doppelt interessante, äusserst wertvolle Musikbeilage bieten wir diesmal mit dem unbekannten Lied von W. A. Mozart, über das wir das Nähere in dem Artikel von Paul Hirsch nachzulesen bitten.

Nachdruck nur mit ausdrücklicher Erlaubnis des Verlages gestattet.
Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten.

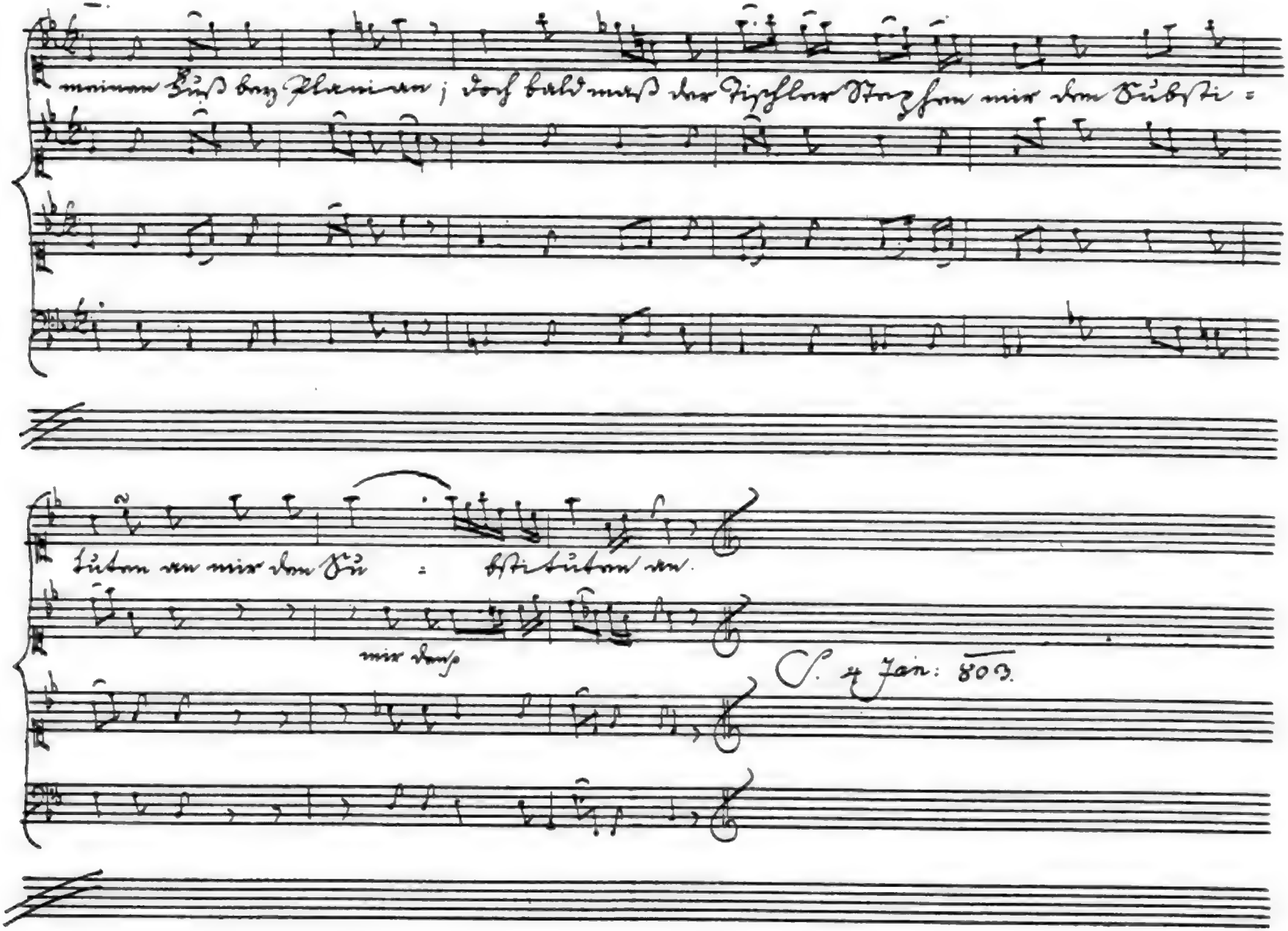
Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster, Berlin W. 57, Bülowstr. 107 I.

JOSEPH HAYDN (1732–1809)
Engraving by Thomas Hardy, 1792

Public Domain



FAKSIMILE EINES „INVALIDEN-LIEDES“
von Michael Haydn



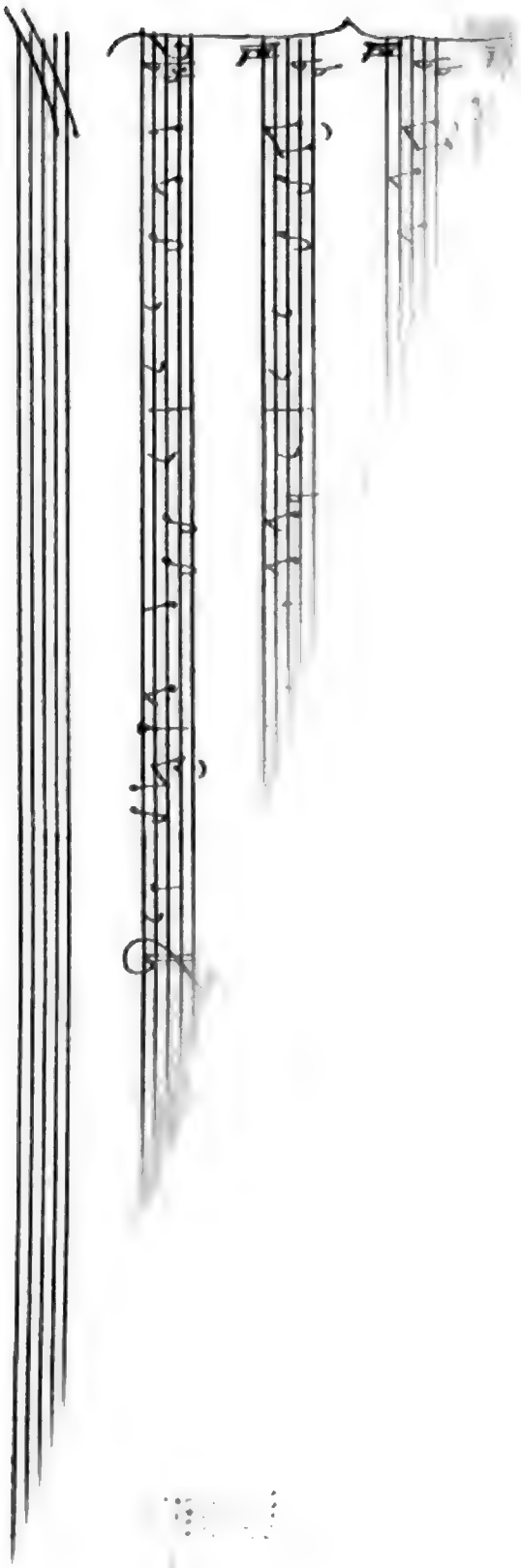
meinen Fuß bey Planian; doch bald maß der Tischler Stephan mir den Substi=

tuten an mir den Su = bstituten an.

mir den

S. 4 Jan: 803.

CLARA WIECK
Nach dem Gemälde von E. Fechner



Copyright

Rev. Asa Dodge
1777-1860

Digitized by Google

Digitized by Google

THE LATE EARL OF
DERBY.

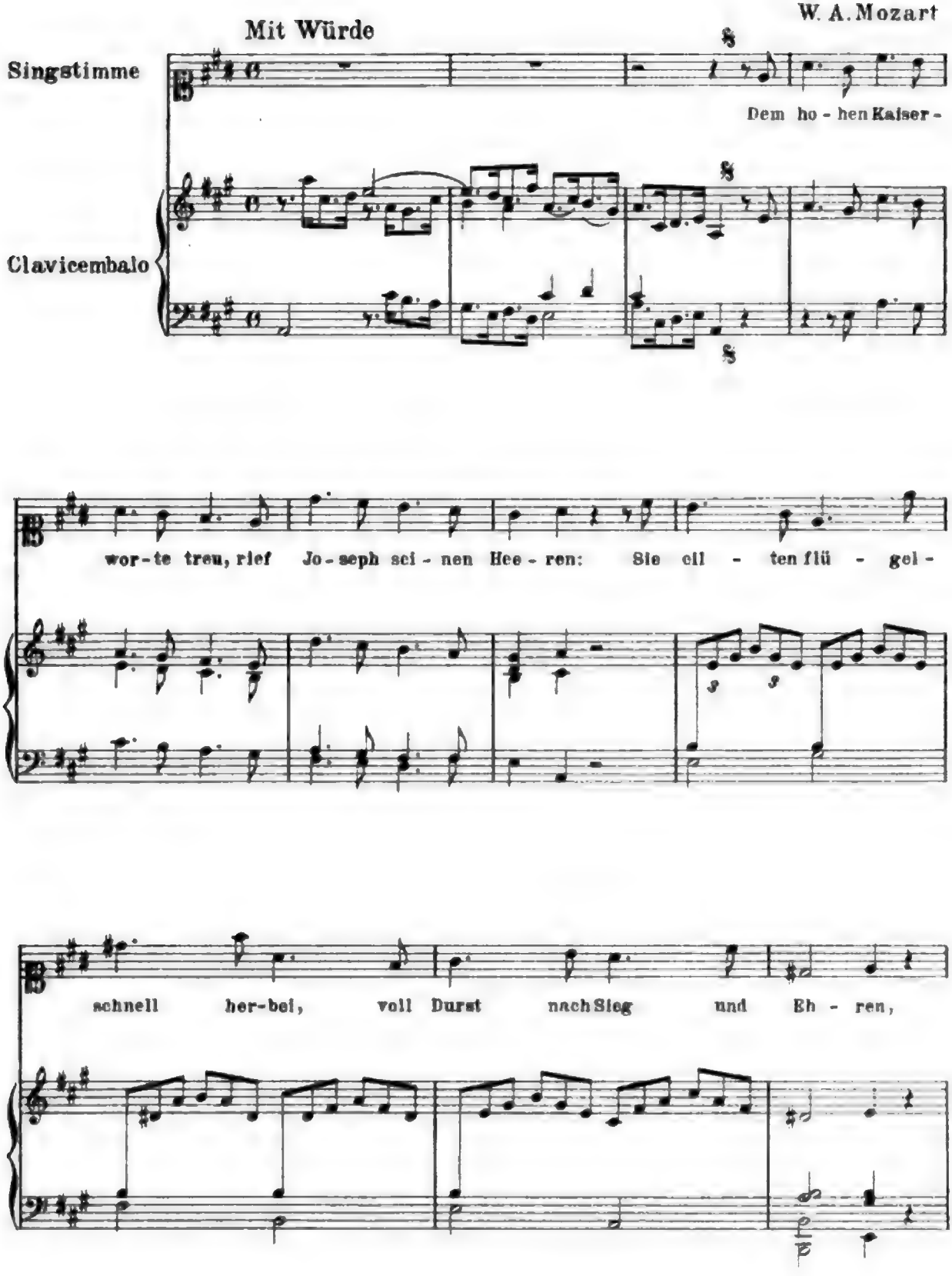
Digitized by Google

Lied beim Auszug in das Feld

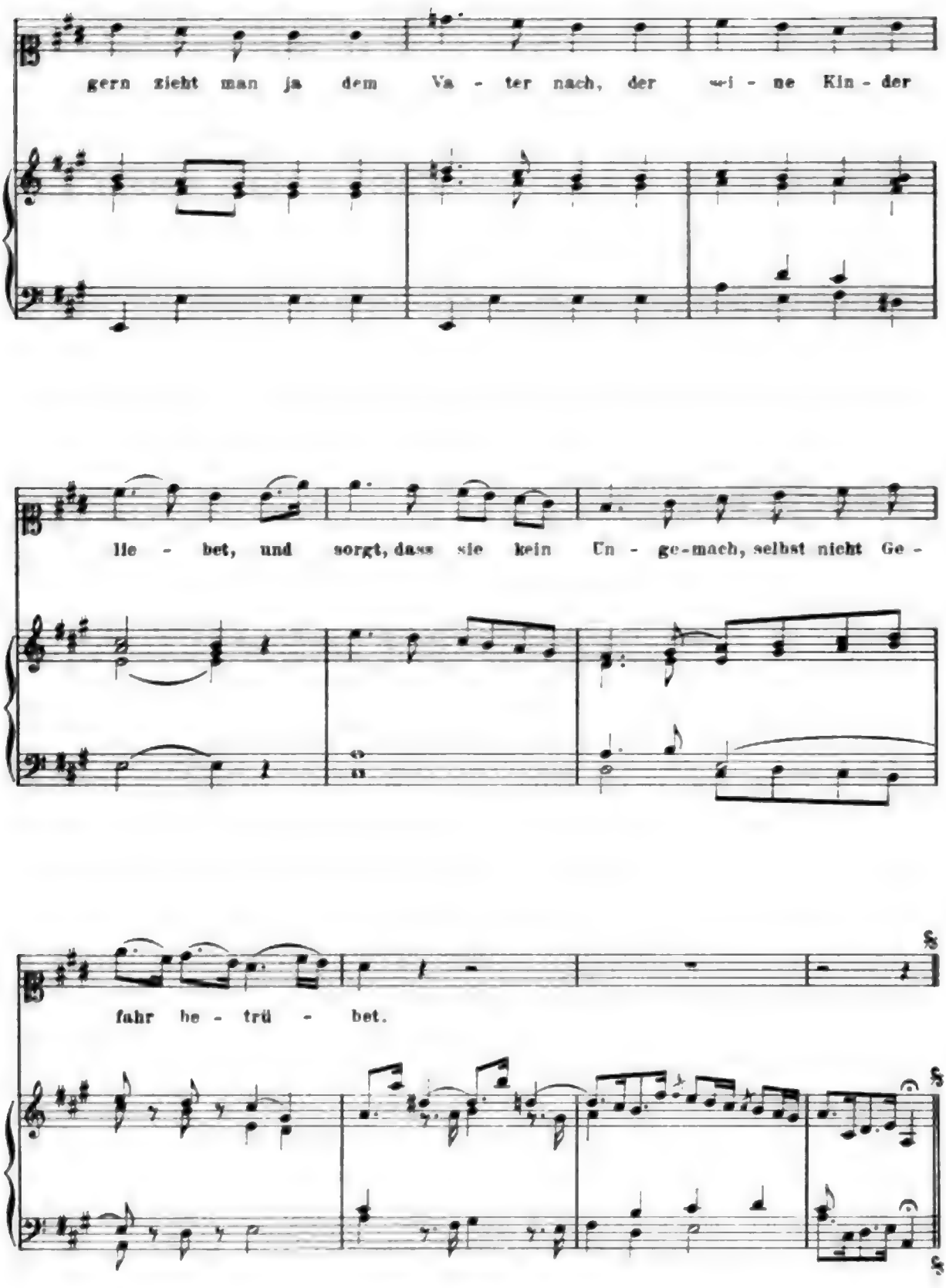
von

W. A. MOZART

V. 21.



Digitized by Google



Stich u. Druck: Berliner Musikalien Druckerei G.m.b.H. Charlottenburg.

DIE MUSIK

Kleinliche Sorgen sind der Tod des künstlerischen Schaffens.
Anselm Feuerbach

Gross ist überhaupt nur der, welcher bei seinem Werke nicht seine Sache sucht, sondern allein einen objektiven Zweck verfolgt.
Arthur Schopenhauer

V. JAHR 1905/1906 HEFT 22
Zweites Augustheft

Herausgegeben von Kapellmeister Bernhard Schuster
Verlegt bei Schuster & Loeffler
Berlin und Leipzig

Digitized by Google

INHALT

Vorwort 7

Ein Leben zwischen Tradition und Moderne
Biographie von Ernst Ludwig Kirchner 8

Kirchner und die Brücke 14

Kirchner und Davos
Kunst, Kultur und Landschaft 18

Kunst, Kultur und Landschaft
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 20

Die Landschaft
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 22

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 24

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 26

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 28

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 30

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 32

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 34

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 36

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 38

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 40

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 42

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 44

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 46

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 48

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 50

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 52

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 54

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 56

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 58

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 60

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 62

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 64

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 66

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 68

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 70

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 72

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 74

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 76

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 78

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 80

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 82

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 84

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 86

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 88

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 90

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 92

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 94

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 96

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 98

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 100

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 102

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 104

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 106

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 108

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 110

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 112

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 114

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 116

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 118

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 120

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 122

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 124

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 126

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 128

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 130

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 132

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 134

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 136

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 138

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 140

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 142

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 144

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 146

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 148

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 150

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 152

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 154

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 156

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 158

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 160

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 162

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 164

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 166

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 168

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 170

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 172

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 174

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 176

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 178

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 180

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 182

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 184

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 186

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 188

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 190

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 192

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 194

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 196

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 198

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 200

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 202

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 204

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 206

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 208

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 210

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 212

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 214

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 216

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 218

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 220

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 222

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 224

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 226

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 228

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 230

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 232

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 234

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 236

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 238

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 240

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 242

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 244

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 246

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 248

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 250

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 252

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 254

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 256

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 258

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 260

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 262

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 264

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 266

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 268

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 270

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 272

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 274

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 276

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 278

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 280

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 282

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 284

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 286

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 288

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 290

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 292

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 294

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 296

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 298

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 300

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 302

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 304

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 306

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 308

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 310

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 312

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 314

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 316

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 318

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 320

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 322

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 324

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 326

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 328

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 330

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 332

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 334

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 336

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 338

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 340

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 342

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 344

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 346

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 348

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 350

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 352

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 354

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 356

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 358

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 360

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 362

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 364

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 366

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 368

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 370

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 372

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 374

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 376

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 378

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 380

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 382

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 384

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 386

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 388

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 390

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 392

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 394

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 396

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 398

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 400

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 402

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 404

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 406

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 408

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 410

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 412

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 414

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 416

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 418

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 420

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 422

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 424

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 426

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 428

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 430

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 432

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 434

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 436

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 438

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 440

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 442

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 444

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 446

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 448

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 450

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 452

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 454

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 456

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 458

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 460

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 462

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 464

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 466

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 468

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 470

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 472

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 474

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 476

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 478

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 480

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 482

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 484

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 486

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 488

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 490

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 492

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 494

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 496

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 498

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 500

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 502

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 504

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 506

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 508

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 510

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 512

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 514

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 516

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 518

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 520

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 522

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 524

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 526

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 528

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 530

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 532

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 534

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 536

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 538

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 540

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 542

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 544

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 546

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 548

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 550

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 552

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 554

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 556

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 558

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 560

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 562

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 564

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 566

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 568

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 570

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 572

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 574

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 576

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 578

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 580

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 582

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 584

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 586

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 588

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 590

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 592

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 594

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 596

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 598

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 600

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 602

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 604

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 606

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 608

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 610

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 612

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 614

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 616

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 618

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 620

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 622

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 624

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 626

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 628

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 630

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 632

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 634

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 636

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 638

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 640

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 642

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 644

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 646

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 648

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 650

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 652

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 654

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 656

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 658

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 660

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 662

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 664

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 666

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 668

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 670

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 672

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 674

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 676

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 678

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 680

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 682

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 684

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 686

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 688

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 690

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 692

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 694

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 696

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 698

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 700

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 702

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 704

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 706

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 708

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 710

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 712

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 714

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 716

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 718

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 720

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 722

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 724

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 726

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 728

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 730

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 732

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 734

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 736

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 738

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 740

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 742

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 744

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 746

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 748

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 750

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 752

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 754

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 756

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 758

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 760

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 762

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 764

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 766

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 768

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 770

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 772

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 774

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 776

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 778

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 780

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 782

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 784

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 786

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 788

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 790

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 792

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 794

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 796

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 798

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 800

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 802

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 804

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 806

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 808

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 810

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 812

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 814

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 816

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 818

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 820

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 822

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 824

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 826

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 828

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 830

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 832

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 834

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 836

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 838

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 840

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 842

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 844

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 846

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 848

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 850

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 852

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 854

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 856

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 858

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 860

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 862

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 864

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 866

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 868

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 870

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 872

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 874

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 876

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 878

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 880

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 882

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 884

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 886

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 888

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 890

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 892

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 894

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 896

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 898

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 900

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 902

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 904

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 906

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 908

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 910

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 912

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 914

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 916

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 918

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 920

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 922

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 924

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 926

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 928

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 930

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 932

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 934

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 936

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 938

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 940

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 942

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 944

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 946

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 948

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 950

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 952

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 954

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 956

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 958

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 960

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 962

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 964

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 966

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 968

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 970

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 972

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 974

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 976

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 978

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 980

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 982

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 984

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 986

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 988

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 990

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 992

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 994

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 996

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 998

Kirchner und Davos
Kirchners Davoser Jahre 1917–1938 1000

AUS JOSEF RHEINBERGERS LEBEN UND SCHAFFEN

NACH PERSÖNLICHEN ERINNERUNGEN SOWIE NACH BIS JETZT UNVERÖFFENTLICHTEN DOKUMENTEN[1])

von Jodocus Perger-München

Mit dem grossen Kontrapunktisten Rheinberger, einem der grössten die je gelebt, wird sich eine Musikgeschichte stets zu befassen haben. Späteren Generationen bleibt es vorbehalten, den Wert seiner Lebensarbeit entsprechend einzuschätzen und Belehrung und Anregung von ihr zu empfangen.

Es ist hier nicht meine Aufgabe, den künstlerischen Errungenschaften Rheinbergers theoretisch nachzuforschen oder deren Wichtigkeit für das Studium zu beweisen; ich will vielmehr trachten, diesen bedeutenden Mann dem Leser menschlich nahe zu bringen. Aus seiner eigensten Zeit heraus soll des Kontrapunktmeisters sympathische, echt süddeutsche Gestalt auftauchen, warmes Leben soll von ihr ausströmen, sie soll zur empfindenden Seele sprechen.

Die künstlerische wie menschliche Individualität Rheinbergers war eine in seltener Weise edle und liebenswürdige, so dass wohl mancher gewinnen konnte, der seine nähere Bekanntschaft machen durfte: er bereicherte in vornehmster Art Freunde, Verehrer und Schüler. Letzteren lehrte er nicht nur den Kontrapunkt; sein ganzes Leben war harmonisch durchgebildet, und so lehrte er bewusst oder unbewusst die andern jene innerliche Harmonie erstreben, nach der jeder bessere Mensch sich sehnen muss — er sei Musikant oder nicht.

Von allem, was bis jetzt über Rheinberger erschien, ist Adolf Sandbergers Überschau des künstlerischen Werdens und Wirkens Rheinbergers unstreitig das Bedeutendste. Sandberger schrieb seine Abhandlung,[2]) als der „hochbegabte Komponist“ eben gestorben war und „München, Deutschland, die ganze musikalische Welt um einen grossen

[1]) Dieselben begreifen: Jos. Rheinbergers Briefe an die Seinen, vom 12. Lebensjahre bis in sein reifes Mannesalter (von den Hinterbliebenen Rh.s d. Verf. freundlichst zur Verfügung gestellt), ferner die 20 „Geschäfts- und Tagebücher Jos. Kurt Rheinbergers“, von seiner Gattin geführt (in der k. Hof- und Staatsbibliothek zu München).

[2]) Jos. Rheinberger von Adolf Sandberger, Beilage zur Allgem. Zeitung, 1901, Nummer 278.

Toten trauerte". Selbst Rheinbergers Schüler, geht er mit feinem Verständnis auf Rheinbergers Kompositionen (Kirchen-, Orchester-, Klavier-, Kammer-Musik, Chöre usw.) ein, die „unserer Seele neuen Stoff geben und in ihrer stärksten Ausprägung Anregungen beruhigendster und beglückender Art schenken". Er hebt „als den wichtigsten dieser spezifisch Rheinbergerschen Stimmungskomplexe" hervor: Beschaulichkeit, milde Wärme, schlichte, männlich-innige Empfindungen. Er erkennt Rheinbergers Grösse als in seinem absoluten Musikertum ruhend. Er gibt Rheinberger die höchste Ehre als Komponisten für die Orgel (20 Orgelsonaten), in welchem Gebiete der Instrumentalmusik Rheinberger berufen war, „als Neuerer eine entwicklungsgeschichtlich bedeutende Stellung einzunehmen".

„Bei Bach und dem eigentlich strengen Stil ist aber Rh. hier keineswegs stehen geblieben. Wie die technischen Anforderungen ist die Erfindung in diesen Stücken zunehmend eigenartig geworden und eine Fülle seltsamer Gedanken und Gestalten blüht uns aus den gestrengen drei Systemen dieser Werke entgegen. Dem Künstler, der selbst ein trefflicher Orgelvirtuos war (ein Schüler des greisen Dr. Herzog), galt die Orgel keineswegs als ausschliesslich kirchliches Instrument, wie auch daraus hervorgeht, dass er weltliche Einzelstücke für sie komponirte ... im übrigen finden sich mit die schönsten Fugen des grossen Fugenmeisters in diesen Orgelsonaten ...

In Rheinberger verliert nicht nur die gegenwärtige Musikwelt den hervorragendsten aller Kontrapunktlehrer, die gesamte Musikgeschichte kennt nur wenige Kräfte von ähnlicher Bedeutung. Was der Meister auf diesem Felde der Kunst für Dienste leistete, wird erst die Nachwelt voll erkennen ... Alle, die bei ihm lernten, machten hier eine Schule des Handwerks durch, wie sie fundamentaler nicht gedacht werden kann. Humperdinck, Thuille und wie sie alle heissen, deren Namen heute Klang und Ansehen besitzt, sie können bezeugen, was sie Rheinberger verdanken ... Welch eminenter Musiker dieser Mann war, das können in ganzer Fülle doch nur jene ermessen, die unter ihm an der berühmten, geliebten und gefürchteten Tafel gearbeitet haben.

Die absolute Lauterkeit und ehrfurchtgebietende Reinheit von Rheinbergers Charakter hat sich auch beim Unterricht bewährt. Nie habe ich in unsern Stunden nur ein einziges Wort aus seinem Munde gegen jene hohe Kunst gehört, die ihm so herzlich unsympathisch war. Und das in den 80er Jahren, da wir noch um Wagner kämpften. Später sagte mir Rheinberger gelegentlich einmal: ‚Ich hätte manchen gerne gewarnt, aber ich hielt es für meine Pflicht, euch gehen zu lassen' ..."

So Adolf Sandberger über seines „treuen, hochverehrten, geliebten Meisters" Wirken und Schaffen ...

Die Betrachtung eines Künstlerlebens von solch edler Eigenart kann hohe erzieherische Werte für die menschlichen Bestrebungen und Lebensbetätigungen darstellen, um die schlummernden Energieen zu wecken, die Geister von Kleinmut zu befreien und sie dem hohen Standpunkte zuzuführen, dass strenge Arbeit vor allem not tut. Nichts vermag uns mehr anzuregen als der Überblick über den Werdegang eines Meisters, als die liebevolle Betrachtung seiner grossen leuchtenden Vorzüge,

als die ruhige Wahrnehmung auch der Schattenseiten seines abgeschlossen vor uns liegenden Kunstschaffens.

Ich meine, die liebevolle Betrachtung. Nur wenn du einen Menschen liebst, wirst du sein Geheimnis erforschen. Diesen Menschen aber darfst du lieben, selbst nach der exaktesten Befolgung des manchmal grausamen Satzes: de mortuis nil nisi verum.

Vergilbte alte Briefe haben eine seltsame Kraft. Keine, noch so meisterliche, Erzählung kann dieses warm pulsierende Leben hervorrufen, diese Gluten, diese Flammen, die uns aus den zarten Blättern entgegenwehen, diese köstlichen Frühlingslüfte und Düfte, die ihnen entschweben, diese starken Wogen der Leidenschaften, die ihnen entströmen . . .

Rheinberger soll hier zu uns aus handschriftlichen Aufzeichnungen sprechen; nicht nur in seinen eigenen Briefen werden wir ihn suchen und finden, sondern wir fühlen sein Wesen auch in den Zeilen der andern, die sich an ihn wenden oder die einem Dritten von ihm erzählen. So viele, die ihm irgendwie nahe standen, alles was er liebte und nie vergass, lernen wir kennen: die Teuern, die Kleinen, die Grossen, den treubesorgten Vater, die Geschwister in seiner Heimat, dem wundervollen Berglande Vaduz im unabhängigen winzigen Fürstentum Lichtenstein, den spätbiedermeierschen „Repartitor beym Magistrate München", der den zwölfjährigen Komponisten als Zimmerherrn aufnahm, den ersten bedeutenden Gönner, den vortrefflichen Geologen und Akustiker Prof. Dr. Schafhäutl (einen seltenen Originaltypus von einem damaligen Universitätsgelehrten), seine Lehrer und die meisten Musikgrössen seiner Zeit. Und vor allen andern die treue Gattin Rheinbergers, die so viel Anschaulichkeit in die „Geschäfts- und Tagebücher" Josef Kurt Rheinbergers zu bringen vermochte; die Stimmungen von seinem Leben geben ihre charakteristischen Federzüge wieder, die Umgebung, in der er wirkt, die Aufregungen, Leiden, die berauschenden Erfolge, die seelischen Freuden und Depressionen, die sie wie ein idealer Kamerad seines täglichen Schaffens mit ihm trägt, ja sogar seine künstlerischen Meinungen, die sie ihm ablauscht und die sie wohl gelegentlich beeinflusst. Seinen Namen „Josef" ändert sie in den romantischeren „Kurt", und schliesslich zeichnet er selbst mit „Kurt" in manchen Familienbriefen. (Ich fand von ihrer Hand: „In der Öffentlichkeit heisst er Josef Rheinberger, aber zu Hause „Kurri Rheinsputz". Wer kindisch liebt, versteht übrigens solche Tändeleien; wer nie recht geliebt hat, wird solches läppisch finden.)

Als Eingang zum ersten Band der „Geschäfts- und Tagebücher" findet sich eine kleine guterhaltene Photographie des Paares eingeklebt, zwei interessante Köpfe. Ich sah die beiden zum ersten Male, als ich noch ein Kind war. Meine späteren Erinnerungen zeigen mir Franziska

Rheinberger (verwitwete von Hoffnaass) als eine grosse imponierende Erscheinung, weder schlank noch mager, das halbergraute Haar gescheitelt, mit einigen Stirnlöckchen, mit einem Knoten im Nacken; ihr Gesicht, geistig, scharf geschnitten, a keen face, in ihren lichten grauen Augen, in ihren Zügen ein eigentümlicher Ausdruck von hoheitsvoller Bestimmtheit. Sie war mehrere Jahre älter als ihr Gatte.

Rheinberger war gut mittelgross, trug einen braunen Vollbart, der nach unten spitz endete. Seine Züge waren von edler Bildung, Stirne und Schädel von ausgesprochen interessanten Formen, die Nase kühn gebogen. Seine klugen, forschenden, lichten Augen konnten manchmal sehr liebenswürdig und heiter durch die scharfe Brille blicken. Sein typischer Ausdruck war jedoch der eines strengen, ernsten Mannes, dessen mutiger Geist mit eiserner Energie dem schwachen Körper stets neue Arbeitsstunden abzuringen weiss, der mit seinen Gedanken bei seiner Arbeit weilt und der nur momentan von seinem Schreibtisch abgerufen ist . . .

Doch kehren wir zu seiner Gefährtin zurück. Diese merkwürdige Frau dichtet, zeichnet, singt, spielt Klavier, komponiert auch gelegentlich. Sie sucht nach alten Volksmelodieen in der Staatsbibliothek, sie hat Latein, Spanisch, Italienisch, Französisch und Englisch studiert, schreibt Texte für Oratorien, Chöre, Opern, Lieder, stickt Paramente nach alten Kirchenmustern. Dabei lebt sie nur für den geliebten Gatten, den sie erhöht, verehrt, dem sie ein möglichst behagliches Heim schafft, dem sie schriftliche Arbeiten abnimmt, für dessen schwache Gesundheit sie Tag und Nacht besorgt ist. Die feinfühlige Individualität dieser hochbegabten Frau ist ein Motiv, das stets durch Rheinbergers Leben leise klingt; vielleicht fühlt er selbst kaum eine gewisse Einengung, die ihm durch ihre stets für ihn neu gefertigten, manchmal sehr reizvollen Textdichtungen geworden sein mag und durch so manche ihrer Vorurteile, die er unbewusst angenommen haben mag und die er früher nie besessen. Sicherlich trugen sie ein gut Teil dazu bei, ihn vom Flügelschlage einer neuen grossen Zeit mehr und mehr abzuschliessen.

Es ist eben im jahrelangen glücklichen Zusammenleben fast unmöglich, sich stets gleichen Einwirkungen vollkommen zu entziehen, es ist ausserdem schwer, einige Sonderbarkeiten des Kameraden richtig zu deuten. Man nimmt sie hin.

Ein Nervenleiden überschattete und umdüsterte Frau Franziska Rheinbergers spätere Lebenstage — vielleicht eine nachträgliche Folge jener Überstrenge der Erziehung, die ihre frühe Jugendzeit ziemlich freudlos gestaltet hatte.

Aus manchem Band der von ihr so liebenswürdig und talentvoll

Digitized by Google

geschriebenen „Geschäfts- und Tagebücher Jos. Kurt Rheinbergers“ werden wir sie näher kennen und lieben lernen.

In der Folge eine Aufzeichnung über den Geburtsort ihres Gatten, die ich in einem Heft mit vergilbtem grünen Umschlag fand; aussen die Aufschrift: Aus der Heimat, begonnen 1876.

„Die teure Heimat Josef Rheinbergers ist landschaftlich ein wahres Paradies und wenn Brentano Vaduz zum Schauplatz seines Märchens ‚Gockel, Hinkel und Gackeleya‘ erwählte, so mag dies geschehen sein, weil es so ein halb vergessenes Wunderland ist ... Hoch oben, kühn auf vorspringenden Felsen gebaut, schaut das stattliche Schloss, dem der gewaltige Römerturm und der ruinenhafte halbrunde Rittersaal im Rücken anhängt, in das breite prachtvolle Rheintal hinab. Kurt und ich bewohnten einst ein Zimmer dieses alten Gebäudes. O das war schön, wenn am frühesten Sommermorgen die stolzen Berge gegen Balzers zu im Morgenrot glühten, während der Mond erbleichend im blauen Äther schwamm und der Rhein sich im Tale geisterhaft der Ebene zuwand — oder, wenn wir abends am Fenster lagen, über uns die unabsehbaren Sterne und unter uns jenseits des Rheines aus allen Häusern die Lichtlein in die Nacht schimmerten, dass man wie eingetaucht in ein Sternenmeer war. Dazu die balsamischen Düfte, die von den Blumen heraufkamen, die in der Mauerecke des Schlosseinganges wuchsen und auch das Tal hinabschwebten ... Ist man durch einen breiten gewölbten Torbogen, dem jetzt die Pforte fehlt, gegangen, so kommt man zu jenem Mäuerchen, wo es sich die erwähnten duftenden Blüten so wohl sein lassen. Von hier ist der Blick in die Tiefe erschreckend und wüchsen nicht am untern Abhang schlanke Buchen und Tannen, deren Gipfel die Schauer des Abgrunds decken, so müsste einen Schwindel erfassen beim Hinabsehen. Nahe an dieser Stelle stand früher ein Pförtnerhäuschen und noch sieht man die Konturen dessen Abbruchs an der steilen Burgwand. In diesem Häuschen war Kurts Vater geboren ...

Unter dem altersmüden Baume mit der prächtigen, unsäglich schönen Fernsicht gegen Balzers nach Ragatz zu, mit dem Blick auf den linken Alpenhügel mit seinen dreissig dicht an einander geschmiegten Hütten auf grüner Matte — da war ja schon von jeher Kurts Lieblingsplätzchen und da konnte er Stunden verträumen, während die Seele in ihm wuchs. Das war einst der Lustgarten der stolzen Ritter von Vaduz.

Nun geht es hinab ins grüne geheimnisvolle Dunkel des Buchenwaldes. Eine steile Holztreppe (Stieg genannt) windet sich hinunter an den merkwürdigsten Stämmen vorüber und da ihre Kronen gebrochen, schienen sich die gekränkten Stämme zornvoll zu ballen und durch die gedrückten Windungen wurden sie in grause Untiere verwandelt. Hier ein brüllendes Nashorn, dessen Augenhöhlen durchbohrt sind, dort ein Stierkopf, dessen moosbewachsene Hörner sich gegen das breite Hirschgeweih stemmen, das ihn von unten bedroht. Aber aus diesen Ungeheuern spriessen neue Bäume mit jungen schlanken Stämmen empor und die Eichhörnchen huschen über die Gezweige ... Jetzt geht es eine Weile am Bergabhang hin, unten schimmern schon die Dächer des Dorfes, jetzt auch sind wir beim Rentmeisterhause, wo Kurt geboren wurde. Dies einstöckige Giebelhaus, so traulich von Garten und Obstbäumen umgeben und im Rücken von der waldigen Bergwand geschützt, sieht mit der Front nach Westen gegen den Rhein zu und seine dicken Mauern zeigen, dass es in vergangenem Jahrhundert gebaut wurde. Es war als Witwensitz der einst auf Schloss Vaduz regierenden Grafen von Werdenberg bestimmt. Nunmehr hatte es der Rentmeister zur Nutzniessung und mit ihm seine Frau und seine grosse Familie ...

O Heimat, Heimat, warum müssen wir mit solcher Liebe und mit solchen Schmerzen an dich denken? Sie sind ja alle tot — aber Kurt lebt — er, den deine Stille erwärmt, belebt, zum Sänger gebildet! ...

— —

Seit ich Obiges geschrieben — ist eine lange, lange Reihe von Jahren vergangen! Ich stehe am Abend des Lebens und zwar sehe ich nicht die Sonne in goldenem klaren Glanze über mein Leben versinken, sondern geheimnisvolle Leidensschatten haben sich über dasselbe gelagert und weiss ich nicht, ob mir noch so viel Licht bleiben wird, dass ich wenigstens die Jugendjahre Jos. Rheinbergers beleuchten kann. In letzter Zeit kamen so viele Anfragen, teils aus Deutschland, teils aus Amerika, ob es nicht möglich sei, sein Lebensbild von Kindheit an aufzuzeichnen, dass mein eigener Wunsch durch diese Bitten noch mehr bekräftigt wird; auch war ich schon nahe daran den Versuch in Ausführung zu bringen, da scheiterte das Vorhaben an verschiedenen Gründen. — Ich aber möchte nicht zu Grabe steigen, sei es körperlich oder geistig, ohne meine letzten Kräfte angespannt zu haben, das liebe reine Bild der Jugend Rheinbergers der Vergessenheit zu entreissen ...“

[Dieser tief ergreifenden Nachschrift ist das Datum „am 24. Oktober 1891“ beigefügt. Frau F. Rheinberger starb am Silvestertag desselben Jahres.]

Brief des Hofkaplans (Franz Fetz) von Vaduz über Rheinbergers Kindheit (vom 29. August 1867):

„Jos. Rheinberger ist geboren den 17. März 1839 zu Vaduz, Fürstentum Lichtenstein. Sein Vater Joh. Peter Rheinberger war damals fürstl. Rentmeister, seine Mutter Elisabet Carigiet von Disentis im Kanton Graubünden. Nicht lange vor seiner Geburt hatte Rheinbergers Mutter das Unglück, über eine lange alte Hausstiege hinunter zu stürzen, so dass man für die Geburt des Kindes schwere Folgen fürchten musste. Der ängstlich besorgte Vater machte in dieser bedenklichen Lage das Versprechen, der Kirche zu Vaduz eine neue Orgel zu widmen, um eine glückliche Entbindung zu erflehen. Gegen alle Erwartung hatte jener Fall der Mutter gar keine schlimmen Folgen.

Mit dem Bau der Orgel wurde begonnen. Inzwischen wuchs der kleine Peppe gesund und blühend auf. Seine ältere Schwester wollte Musik erlernen, der Ortspfarrer verschaffte ihr ein altes Klavier, der Schullehrer, von Scharn herüberkommend, erteilte Unterricht. Der Vater war anfangs nicht einverstanden, er sagte: meine Kinder sind nicht musikalisch, das haben sie nicht erben können. Er hatte jedoch Unrecht. Wie der vierjährige Peppe das Geklimper des Klaviers hörte, probierte er mit seinen kleinen Fingern die Tasten zu drücken und war bald nicht mehr davon abzubringen. Der Lehrer merkte dies und liess die Schwester Johanna beiseite und nahm den kleinen Peppe in den Unterricht. Die Fortschritte waren merkwürdig. Nun kam er zu der neuen Orgel, da waren aber die Füsse des Kindes für das Pedal zu kurz und musste ein zweites erhöhtes Pedal als Sattel daraufkonstruiert werden und Peppe wurde mit sieben Jahren Organist. So war Peppe, dessen Geburt den Bau der Orgel veranlasst hatte, der erste Organist an dieser neuen Orgel. In der Tat merkwürdig.

Sein Studier- und Lesezimmer war oft sehr original. Er machte sich auf irgendeinem Baume einen Sitz zurecht und setzte sich „unter die Vögel hinein“ mit einem Buche in der Hand.

Jener Schullehrer, ein Tiroler namens Poehly, der mit dem vierjährigen Kind das Klavierspiel begonnen hatte, erklärte nach einigen Jahren dem kleinen Schüler

die Musiktheorie in einer leichtfasslichen Methode, welche er sich eigens zurechtgelegt hatte und der jugendliche Organist, auf dessen Besitz die Gemeinde Vaduz nicht wenig stolz war, versuchte sich bald auf dem Gebiete der Komposition. Er schrieb Versetten, kleine Lieder, ja sogar eine dreistimmige Vokalmesse mit Orgelbegleitung, was Aufsehen in der ganzen Umgebung erregte, wie Zeitgenossen erzählten.

Der Bischof von Chur sprach dem Rentmeister seinen Wunsch aus, den kleinen Organisten zu sehen und zu hören und Joseph kam mit seinem Vater nach Chur in den Dom. Man führte ihn zur Orgel, der Bischof hatte ein Salve regina für vier Männerstimmen und Orgelbegleitung auf das Pult legen lassen. Der junge Organist begann das Vorspiel und bald stimmte der musikliebende Prälat den Gesang mit seinen drei Klerikern an. Aber die Wahrheitsliebe und das feine Gehör des kleinen Musikers überwältigten den Respekt vor dem Kirchenfürsten. Entrüstet sprang er plötzlich von seinem Sitz auf und rief: Aber Herr Bischof, Sie singen ja falsch! Der Bischof schenkte nach jener Produktion dem freimütigen Kritiker einen Dukaten.

Pochly hielt viel auf sehr genaues Üben auf dem Klavier und nach seinem Rat legte der Rentmeister seinem Josef für 100 und mehrmaliges Spielen der Skalen einen kleinen Geldbetrag auf das Piano (erst ein Harpsichord, dann ein kleiner aufrechtstehender Flügel aus Wien). Das so verdiente Geld sparte unser Pianist zur Erwerbung neuer Musikalien zusammen. Meistens währte deren Ankunft lange, aber endlich erklangen doch die Halsschellen des Vaduzer Postschimmels, der die heissersehnten Tonschätze brachte. Da lief der Kleine manchmal weit dem Gefährte entgegen und wartete auf der Landstrasse, bis der Schimmel auftauchte. Dann sprang er auf den Bock zum Kutscher in freudiger Stimmung über die bald zu enthüllenden Schätze.

Doch die Mehrzahl seines bescheidenen Notenbesitzes musste er sich durch Abschreiben sauer genug erwerben, wodurch er freilich den Bau eines Werkes besser kennen lernte, als durch noch so oftmaliges Spielen. Viele Schöpfungen Bachs, Händels, Webers studierte der Strebsame gründlichst auf diese Weise.

Dem kleinen Musiker war übrigens jedes Lob aus unverständigem oder schmeichelndem Munde eine Pein; niemals ging er dem Lobe auch nur einen Schritt entgegen und vermied es, von sich und seinem Tun zu reden. Man konnte ihn schwer dazu bewegen, neugierigen Leuten vorzuspielen, welche gekommen waren, um ‚des Rentmeisters Pepi' zu sehen und zu hören; da war er eben nicht aufzufinden, sondern versteckte sich im hohen Gezweig einer schattigen Buche so lange, bis er die lästigen Besucher das Haus wieder verlassen sah."

(Nach den Aufzeichnungen des Lehrers Pochly)

9 jährig hörte Rheinberger zum erstenmal ein gut ausgeführtes Quartett (von Mozart) von künstlerischen Dilettanten, die von Feldkirch herübergekommen waren. Es war für ihn ein Freudenfest. Der erste Geiger, ein Kameralbeamter, interessierte sich von da ab warm für den Kleinen, der ihm auf dem Flügel mit ungewöhnlicher Fertigkeit und musikalischer Empfindung vorgespielt hatte. Er und andere Gönner vermochten, nach einigen Jahren des ernstesten Weiterstrebens Josefs, den strengen Vater zu überreden: endlich konnte sich der Rentmeister Peter Rheinberger entschliessen, seinen nunmehr 12 jährigen Sohn nach München in die königl.

Digitized by Google

Musikschule zu schicken.[1]) Seine Wohnung war zuvor mit ruhigen „respektablen Leuten“ (beim Magistratsfunktionär Perstenfeld) vereinbart worden. Der sehr jugendliche „Zimmerherr“ berichtete die hauptsächlichsten Eindrücke seines Lebens in der Stadt den Seinen in einer Reihe von schlichten Briefen:

München, den 27. des 8. 1851.

Theuerste Eltern!

Ich halte es für meine kindliche Pflicht, Euch bald Nachricht von mir zu geben. Ich ergriff demnach freudig die Feder, weil ich nur Gutes schreiben kann. Am 16. ds. M. verliess mich der Peter, wenige Stunden hierauf H. Pfarrer Wolfinger. Dies fiel mir ein wenig schwer. Denn ich stand nun ohne Bekannte in einer fremden, grossen Stadt. Aber die Freundlichkeit und herzliche Aufnahme meiner Quartierleute stimmte mich bald wieder heiter, so dass ich ganz ohne Heimweh davon gekommen bin. Mir ging es bisher, Gottlob, immer nach Wunsch. Herr Perstenfeld sorgt für mich wie für sein eigenes Kind an Leib und Seele, so kann ich Euch gewiss versichern ... Ich habe nur 2 Fächer der Musik: Klavier und Harmonie und Kontrapunktslehre. In beiden Fächern sind tüchtige Meister meine Lehrer. Die Klavierstunden habe ich mit 2 Erwachsenen, mit einem 16jährigen, welcher sehr gut spielt und einem 14jährigen. — Harmoniestunden ebenfalls mit 2 Erwachsenen. Die 4 Erwachsenen können so ziemlich nicht viel für ihr Alter, denn ich will allen gleichkommen. — Im Ganzen gefällt es mir in München. Grüsst mir Alle, besonders die Mutter, den David, den Peter, die Josepha, das Hanni, den Toni, das Lise, das Male und Alle Verwandte und Freunde.

Ich verbleibe Euer dankbarster Sohn Jos. Rh.

Meine Adresse ist: An Josef Rheinberger, Zögling des Conservat. der Musik zu München, Maximilians-Vorstadt, Findlingsstrasse Nr. 1/1 links, nächst der protestantischen Kirche.

München, d. 30. 12. 1852.

Theuerster Vater!

... Nach den Worten des H. Prof. Herzog habe ich im Orgelspiel alle diejenigen eingeholt, welche ein Jahr länger lernen. Durch seine Empfehlung bin ich nun zum Vice-Organist von St. Ludwig avancirt und werde den Dienst dort am Neujahrstag antreten, welches mir von Nutzen sein wird. Auch in der Michaels-Hofkirche und in der Kirche in der Herzog-Max-Burg. Die andern Professoren Leonhard und Maier sind gleichfalls sehr zufrieden mit mir — auch das Französische geht sehr gut, obschon ich keine schöne Aussprache habe. — Hat der Nikolaus viel gebracht? mich hat er scheint's vergessen ...

Herr Direktor Hauser veranstaltete letzten Montag ein Concert (wo jedoch nur Gesang, Violine und Violoncello) — unter andern erschien auch dabei König Ludwig

[1]) Die Schüler des „k. Konservatoriums der Musik“ zu München von damals waren viel einfacher bei den Konzerten der Schule gehalten als die „Akademiker“ an der gleichen Anstalt von heute. Auf den Konzertprogrammen war nie der Name des Ausführenden verzeichnet: z. B. es stand auf dem Zettel: c-moll Konzert für Klavier und Orchester von Beethoven. An den Säulen des Odeonssaales waren ferner Plakate befestigt, die jegliche Beifallsäusserung strenge verbaten.

und Königin Therese, Prinz und Prinzessin Luitpold. — Alles war mit der Leistung vollkommen zufrieden, besonders aber König Ludwig — durch dieses Concert hat das Conservatorium viel gewonnen. Was macht der Toni? Treibt er noch wacker die Buchbinderei? Das Heft, das er mir gemacht hat, ist schon mehr als halb voll Orgelstücke! Grüsst mir vorzüglich die liebe Mutter!

München, den 28. 6. 1852.

... Vor 14 Tagen hörte ich zum ersten Male eine Oper „Die Zauberflöte"! Dieser herrliche Kunstgenuss lässt sich nicht beschreiben (besonders da nur 15 Kreuzer unter ihm litten.) Im Conservatorium wird schon tüchtig zu einer guten Prüfung vorgearbeitet ... In den Studienfächern geht es mir ganz gut. Nur in der Harmonielehre kränkt es mich sehr, dass ich immer auf die Andern warten muss — so z. B. blieb Einer 14 Tage lang aus — ich lernte immer vorwärts, nun muss ich aber die nämlichen Aufgaben machen, bis er auch so weit gekommen ist als ich — dessen ungeachtet sagte mir der H. Professor der Compositionslehre Maier, dass ich die besten Aufgaben eingeliefert hätte. In den Klavierstunden lernt jeder unabhängig vom Andern und so kommen alle schneller zum Ziele, was von Herrn Professor Wanner sehr zu loben ist. Hier herrscht grosse Theuerung, so z. B. kostet das Pfd. Schweinefleisch 15 Kreuzer, das Kalbfleisch 11 +r, das Rindfleisch 12 +r, das Klafter Holz 13 fl., das Pfund Mehl 10 +r, das Pfd. Schmalz 28 +r, das Pfd. Kaffe 40 +r, das Pfd. Zucker 24 +r, eine Wohnung von 3 Zimmern jährlich 130—50 Gulden. — Wie geht es dem Toni? Wenn er hier wäre, hätte er viel Gelegenheit sich für's Zeichnen und Malen auszubilden. Wenn ich einmal Zeit habe, werde ich ihm recht viel schreiben, das ihn interessieren würde. Wie geht es den anderen Brüdern und Schwestern? Und Ihr, theuerste Eltern, seid Ihr gesund? Für's Schuhflicken bezahlte ich bis jetzt dem Schuster über 3 fl., der Schneider aber profitirte von mir noch keinen +r, denn an den Kleidern ist noch nichts zerrissen; aber der alte braune Rock ist mir ein wenig zu klein und die graue Hose ein wenig zu kurz. — Am 15. musste ich das Lehrgeld für's 3. Quartal (10 fl) bezahlen.

Grüsst mir alle lieben Geschwister und Bekannte, indem ich in Erwartung eines baldigen Briefes von Euch verbleibe Euer dankschuldigster

Sohn J. Rh.

München, d. 26. Februar 1853.

Theuerste Eltern!

... Ich hörte zu meiner grössten Freude Ihr Wohlbefinden und zu meiner Verwunderung die Vermehrung der Grenzzollwacht und dass Lichtenstein auf den Herbst Österreich einverleibt werde. Ich bitte Sie, mir darüber im nächsten Briefe Aufschluss zu ertheilen, indem ich darauf sehr neugierig bin. — Im Conservatorium sind jetzt wöchentlich 2 mal Ensemble Übungen, wobei ich immer auf der Orgel accompagnire. Auch habe ich gestern bei solcher Gelegenheit ein schönes, sehr schweres Stück von Joh. Seb. Bach gespielt ...

Nun habe ich eine Ouverture für's ganze Orchester in Arbeit, welche bis in 2 Monaten fertig werden muss. Ich hörte in diesem Monate den „Prophet" von Meyerbeer. Diese Musik ist pompös, aber entbehrt grösstenteils einer harmonischen Grundlage und hascht zu sehr nach Effekt.

München, den 31. 5. 1853.

... Die Prüfungscommission bestand aus einem Ministerialrath, einem Professor der Universität, welcher ein sehr strenger Musiker ist, ferner einem Schulinspektor,

einem Oberconsistorialrath und Hofsänger Härtinger ... Contrapunkt: Es wurde mein „Quartett" aufgeführt, Herr Direktor spielte Viola und ich musste dirigiren. Und die Herren hatten die Geduld, es ganz zu hören und fragten mich noch hernach, ob ich es gewiss selbst gemacht hätte. Die Orgelprüfung dauerte nur 2 Stunden, weil nur 4 Schüler waren; mich traf davon eine volle Stunde, welche mir ziemlich heiss machte. Da musste ich registriren, präludiren, die Passacaglia von Bach produciren, ferner musste ich in den 6 griechischen Tonarten Übergänge machen und als ich glaubte fertig zu sein, schrieb der Professor der Universität ein Fugenthema auf, welches ich im Stegreif zur Fuge machen sollte (das allerschwerste einer Prüfung), ich spielte und sie sagten, es sei sehr gut gegangen. Weil ich erst seit dem Oktober spielte, war ich der erste, und gleich nach mir fiel Einer total durch, welcher 4 Jahre lernte. Darnach sagten sie, ich hätte die schwerste und beste Prüfung gemacht ... Der Professor der Universität hatte mich eingeladen, zu ihm zu kommen. Ich ging auch hin und blieb 3 volle Stunden bei ihm. Da musste ich nun Partituren lesen, nämlich „Iphigenia in Tauris", „Alceste" von Gluck und mehrere Ouverturen von Mozart, alle aus 16 Zeilen. Da sagte er, diese Ouverturen hätte ich gewiss schon geübt und brachte nun Partituren von Abbé Vogler, welche nur er allein und zwar die Handschrift besitzt und es freute ihn sehr, dass ich sie eben so gut spielte wie die andern. Nun sind die Prüfungen vorbei und ich danke Gott, dass Alles so gut ging ...

München, d. 1./7. 1853.

Heute früh sagte Herr Direktor zu mir, es würde ihn sehr freuen, wenn ich das nächste Jahr wiederkäme. Er hätte mir schon lange eine Freistelle in Anbetracht meines Fleisses und guten Betragens verschafft, wenn ich kein Ausländer wäre ... Jener Professor der Universität (Dr. Schafhäutl) hat mich öfters eingeladen, bei ihm zu essen, mit ihm an Feiertagen auf das Land zu fahren, dann nimmt er öfter Partituren, Messen etc. mit mir durch und nachdem er mich nach seinem Ausspruche genug gepeinigt hat, nimmt er mich immer in die Oper mit. Er ist schon 3 mal in Vaduz gewesen, benannte alle Dörfer und Alpen. Bei Tisch war auch ein General Salis-Solio (gewesener Anführer der Sonderbündler). Dieser lobte die Lichtenstein'sche Armee ungemein und habe deren 2. Befehlshaber Rheinberger in Bregenz beim Fürsten Schwarzenberg gesehen. Herr Schafhäutl will mir auf's nächste Jahr den Unterricht des Generalmusikdirektors Lachner (!!!) verschaffen. Er zeigte mir die Hof- und Univers. Bibliothek und gab mir daraus theoretische Werke mit zum Durchstudieren ... Ich weiss wohl, dass es für meine Ausbildung gut wäre, wenn ich noch ein Jahr hieher käme — weiss aber auch, was es kostet. Ich habe schon so viel nachgedacht und studiert, weiss aber nichts zu finden, denn hiesige Studenten geben Unterricht zu 6 +r per Stunde! Gott jedoch wird weiter helfen, hat er ja bis jetzt auch geholfen. Ich meinestheils werde trachten, fleissig und brav zu bleiben, denn nur dadurch ist es mir möglich, meine Dankbarkeit für Ihre väterliche Liebe einigermassen an den Tag zu legen. Ich denke, die Heimreise werde 15—16 fl. kosten, ohne die verschiedenen kleinen Ausgaben, welche ich bis dahin haben werde.

Ihr dankbarster Sohn

Jos. Rh.

Mündlich mehr.

1. November 1853.

Soeben, wie ich die Feder ergreife, wird an der Thüre geläutet, der Briefträger fragt, ob hier nicht ein „Joseph Rheinberger" wohne, ich gehe hinaus und sehe eine

Schachtel Trauben, wovon mir eine während dem Schreiben sehr gut mundet. Ich danke daher der lieben Mutter und dem Lise diesen mir so raren Genuss. Nachmittags werde ich einige der schönsten Herrn Prof. Schafhäutl bringen, welcher mich eben so freundlich behandelt wie früher. Die Messe op. 2 von mir werde ich ihm Freitags, als an seinem Namenstage überreichen. — Diesen Monat stifteten einige der besseren Schüler des Conservatoriums einen kleinen Mozart-Verein, dessen Direktor Jos. Rheinberger heisst. Es wurde letzten Sonntag, als am Vorabend Mozarts Namenstag, von uns ein Conzert gegeben, wobei ich dirigierte und mehrere Personen eingeladen waren. — Die nächste Woche werde ich meine Sonate opus III endigen ... Ich bin immer gesund und, theuerste Eltern, Ihr stets dankbarster Sohn Jos. Rheinberger, Direktor des Mozart-Vereins.

30. Nov. 1853.

Nächsten Montag werden die Eleven des Conservatoriums ein kleines Concert veranstalten, bei welchem ich mit meinem Verein auch mitwirken werde. Nächsten Samstag 8 Tage soll meine Cantate im Conservatorium aufzuführen probirt werden, wenn ich mit Stimmenabschreiben bis dahin fertig werde; dieses ist sehr langweilig und zeitraubend, indem ich nebenbei drei Ouverturen von Mozart für Streichquartett arrangiren und mit dem Verein einstudiren muss, nebenbei die Aufgaben nicht versäumen darf, in allen Conserv-Ensembles mitwirken muss, dann soll ich noch mein Quartett und meine Klaviersonate endigen und im Auftrag von H. Prof. Leonhard ein Offertorium componiren. Dieses Alles gibt Arbeit bis Weihnachten — wer spielt und singt die Rorate in Vaduz? — Am Namenstag der lieben Mutter hatten wir zum ersten Male Schnee! ...

30. Dezember 1853.

... Ja, theuerste Eltern, ich weiss es, welche Opfer ich koste, weiss es, dass dieses nur die aufopfernde väterliche und mütterliche Liebe thun kann, aber desswegen bestrebe ich mich immer mehr, mich dieser Ihrer Opfer würdig zu bezeigen. Nicht durch Worte kann ich all' dieses ausdrücken, nein, nur durch die That kann ich's — Sie werden sehen, es soll Ihnen, sobald es in meiner Macht liegt, so viel es möglich ist, vergolten werden ... Der Himmel weiss es, es sind diess nicht leere Versprechungen; nein, es sind die Worte des festesten Vorsatzes. — Über die Weihnachtsferien (8 Tage) habe ich ein grosses Offertorium (op. 5) componirt und den Professoren vorgelegt. Herrn Prof. Schafhäutl, welcher Euch alle freundlichst grüssen lässt, habe ich auch ein Exemplar geschenkt und seinen Beifall erhalten. Meine Cantate hat Samstag die Freude erlebt, aufgeführt zu werden. Sie hat sehr gefallen — die Professoren drückten mir die Hand — einer hat mir gar gratulirt etc. aber am Meisten freuten mich einige süssauere Gesichter unter den Kollegen.

Die 28 fl habe ich erhalten — den Christkindlgulden der Mutter habe ich dem Conservatoriumdiener als Trinkgeld gegeben (Für's Orgelzieh'n). Das Geld vom Peter habe ich zu Handschuhen verwendet. Ich befinde mich immer munter und wohl und lass Alle, besonders die liebe Mutter grüssen.

Professor Herzog an Rheinbergers Vater:

München, 27. Juni 1853.

... Ihr Sohn, welcher bei mir Unterricht im Orgelspiel erhält, sagte mir, dass sein Vater wahrscheinlich die Absicht habe, ihn im nächsten Jahre zu Hause zu behalten. Da mir an diesem höchst talentvollen und bescheidenen kleinen Burschen unendlich viel gelegen ist, so wollte ich hiemit bei Ihnen anfragen, ob es denn gar

nicht möglich wäre, dass er noch ein Jahr hier sein könnte? Ich an Ihrer Stelle würde Alles aufbieten, denn der kleine Patron verspricht einer der glänzendsten Orgelspieler zu werden, die je gelebt haben. Um aber so weit zu kommen, dass er auf seiner Laufbahn selbständig wird und sich mit Glück und zweifelloser Festigkeit durch alle Irrsal des musikalischen Lebens hindurch zu winden versteht, braucht er gewiss noch ein volles Jahr tüchtige Leitung. Sehen Sie darum die paar Hundert Gulden nicht an, Sie werden es zu keiner Zeit zu bereuen haben. Bei einer Prüfung in Gegenwart einer Ministerialkommission hat er allgemeines Aufsehen gemacht und sich die persönliche Freundschaft eines der Herren, Prof. Dr. Schafhäutl erworben, die ihm nur förderlich sein kann. Auch habe ich vor, wenn er im nächsten Jahre fix und fertig ist, mit ihm eine kleine Reise zu machen und ihn als Orgelspieler einzuführen in die musikalische Welt . . .

Julius Maier, Professor für Kontrapunkt am Konservat. München, an Rheinbergers Vater:

München, 21. April 54.

. . . Joseph ist 15 Jahre alt und (ich sage Ihnen dies offen und mit herzlichster Theilnahme) mit seinem so ausgesprochenen Talente und einer für seine Jugend so überraschenden Festigkeit, Sicherheit, ja fast männlichen Besonnenheit ausgestattet, dass von ihm Glänzendes zu erwarten ist, wenn seine Studien und Fortschritte nicht unterbrochen werden, wenn er nicht, bis er mindestens das 18. Jahr erreicht hat, bloss der Kunst leben kann . . . Diese Erwägungen veranlassten mir manches Nachdenken darüber, wie man an Ihren Landesherrn gelangen könnte, um für Joseph eine Unterstützung zu erzielen. So Gott will, habe ich den Weg gefunden. Herr von Schwind (Professor an der Malerakademie hier) ist ein Jugendfreund eines Herrn Alexander Baumann in Wien und dieser steht in sehr vertrauten Verhältnissen zu dem künftigen Fürsten von Lichtenstein, Fürst August. Herr von Schwind hat an Baumann geschrieben, welcher erwiederte: er werde mit Vergnügen thun, was in seinen Kräften stehe und hoffe zum Ziele zu gelangen. Damit aber der (unmusikalische) Fürst von der Zweckmässigkeit der Verwendung überzeugt würde, bedürfe es glänzender Zeugnisse, namentlich auch eines von dem hiesigen weithin berühmten General-Musikdirektor Lachner. Ich brachte den Joseph zu Lachner, dieser sah Compositionen desselben durch und äusserte sich mir sehr erfreut und erstaunt über Talent und Kenntnisse des jungen Menschen — er wird Joseph ein glänzendes Zeugniss ausstellen . . .

Dr. Schafhäutl (Universitätsprofessor) an Rheinbergers Vater:

München, d. 22. Juli 1853.

Wohlgeborener, verehrter Herr Rentmeister! Ich hörte öfters viel des Lobes über das so sehr musikalische Talent Ihres mir später liebgewordenen Sohnes, aber erst durch eine Inspektion und Prüfung ex officio an unserm Conservatorium lernte ich ihn näher kennen. Er ragte durch Physiognomie und Haltung so weit über seine Mitschüler hervor, dass ich beim ersten Anblicke zu meinem Nachbar sagte: Der muss unser Rheinberger seyn. Ich schrieb ihm bei der Prüfung ein Thema auf, das er auf der Orgel auszuführen hatte und er that dies mit so viel Gewandtheit, dass alle Commissionsmitglieder in Erstaunen geriethen . . . Ich wollte ihm ein Zwei Guldenstück als Andenken geben (ein Experiment, das mir gewiss bei keinem seiner Mitschüler missglückt wäre) allein er war nicht zu bewegen dasselbe anzunehmen und dieser Zug machte mir den Knaben noch von einer anderen Seite her interessant.

Bald nach der Prüfung kam er mit einem seiner Mitschüler, der mich schon früher kannte, in meine Wohnung um mir zu zeigen, dass er mehr in musikalischer Hinsicht zu leisten verstände als er während der Prüfung zu zeigen vermochte. Ich setzte ihn nun an's Klavier und beschäftigte ihn da zwei Stunden lang. Ich bemerkte da noch mehr, dass mein junger Freund in Hinsicht auf musikalische Begabung eine ausserordentliche Erscheinung sey.

... Wir fuhren in der Münchner Umgebung spazieren — und damit lernte ich ihn auch noch von der Seite seines Herzens kennen, die für mich nicht minder anziehend war als die seines Geistes. Der Knabe hat wirklich in seinem so zarten Alter in musikalischer Hinsicht Schwierigkeiten überwunden, die mancher sonst gute Musiker während seines ganzen Lebens nicht zu besiegen lernt, dabei hat er ein gesundes musikalisches Gedächtniss und das feinste Gefühl für musikalische Schönheit, so dass es gar keine Schwierigkeiten macht, ihn in die Tiefen musikalischer Schöpfungen einzuführen, ja ich kann dabei eine Sprache führen, deren ich mich gewöhnlich nur im Umgange mit gereiften musikalischen Männern bedienen kann. Er ist für seine Jahre ausserordentlich gebildet, richtig denkend und schliessend, liest gerne, hat schon sehr viel gelesen — kurz er würde, wenn er studirt hätte, ein eben so vorzüglicher Student geworden seyn. Dabei ist er so gut von Herzen, so bescheiden im Umgange, dass ich ihn mit der vollsten Wahrheit das begabteste liebenswürdigste Kind nennen kann, das mir während meines langen Lebens vorgekommen ist.

Bei all dieser hervorragenden geistigen Entwicklung ist er doch immer noch ein fröhlicher vierzehnjähriger Knabe; er lacht und rollt mit seinen Kameraden im Grase herum und unterscheidet sich von ihnen nur dadurch, dass er auch da tüchtiger und gewandter ist als sie. Dabei ist er noch so unverdorben, dass ich bei seinen naiven Fragen im „Don Juan" acht haben musste, einer passenden Antwort halber nicht in Verlegenheit zu gerathen ...

... So wollen wir in der frohen Überzeugung leben, dass er nicht nur ein grosser Musiker, sondern auch, worauf denn doch zuletzt alles ankommt, ein guter Mensch werde und bleibe. Und somit empfehle ich mich Ihnen, indem ich Sie noch bitte, unsern lieben Jungen in meinem Namen zu küssen und bleibe

Ihr ergebener Freund
Schafhäutl

Professor Schafhäutl an Josef Rheinberger:

(Der Brief beginnt mit einer geschriebenen Notenzeile, dem Anfang der Arie Jakobs im „Josef in Ägypten" von Méhul; unter den Noten der Text: O mon Joseph, cher enfant de mon coeur!)

München den 16. August 1853.

Die Hälfte des Zeitraumes, der Dich von mir trennte, ist nun vorüber und Du glaubst nicht wie sehr ich wünsche, dass auch die zweite Hälfte vorüber seyn möchte, um wieder einmal in Dein liebes freundliches Auge schauen zu können. Natürlich schreibst Du mir noch öfter und zuletzt genau den Tag, an welchem Du in München eintreffen willst oder musst. Wenn nicht unübersteigliche Hindernisse in den Weg treten, nehme ich dann meinen Weg aus unserem bayerischen Gebirge über Bregenz oder Feldkirch nach Vaduz und nehme Dich da eigenhändig in Empfang.

Man hat mich nämlich zum Commissionsmitgliede der grossen Industrie-Ausstellung gemacht, die hier stattfinden wird, und da blühen mir denn Plagen, Arbeit, Verdruss und dergleichen angenehme Dinge im Vollauf. Ich bin bereits 14 Tage von

Digitized by Google

Morgens 7 Uhr bis Abends 6 Uhr in meiner Uniform eingezwängt gesessen und habe die Endprüfungen unserer polytechnischen Schule geleitet; jetzt nach Beendigung dieser lästigen Arbeit drohen mir wieder neue Commissionssitzungen, der künftigen Industrie-Ausstellung halber. Durch 2 bin ich bereits glücklich gekommen, heute Abend ist die Dritte. Wenn ich mich jedoch ein Bischen los machen kann, gehe ich ins Gebirge und gegen den 15. September nach Vaduz, d. h. zu Dir, lieber Junge! Musikalisch Neues gab es während Deiner Abwesenheit nichts; Du hast also noch nichts versäumt. Wir hatten hier unsern gewöhnlichen Jahrmarkt, der viel Spektakel machte. Auch er ist vorüber und nur noch einige Buden, ein Wachsfigurenkabinet und der Seiltänzer von Wien sind zurückgeblieben.

Deprosse habe ich wenig gesehen. So viel ich erfuhr, studirt er Contrapunkt bei Pentenrieder namentlich die fünf Gattungen des zweistimmigen strengen Satzes ... zu welchen ihr im Conservatorium noch nicht gekommen seid, da Meyer in umgekehrter Ordnung anfing, nämlich mit dem 4stimmigen strengen Satze, während die alten Contrapunktisten mit dem 2stimmigen anfangen — — — Dass Du zu Hause allmählig etwas Langeweile empfindest, ist mir sehr begreiflich, da Du aus Deinem gewohnten Leben und Treiben in musikalischer Hinsicht herausgerissen bist ... Dennoch hast Du Etwas in Deinem heimischen Vaduz, was Du sonst nirgends so wiederfinden wirst — Du bist am Herzen und in den Armen Deiner Eltern — sie halten Dich mit einer Liebe, die sich unter allen Wechselfällen des Lebens nie ändert, und die auf Erden höchstens nur mit dem Tode aufhört. Darum freue Dich des Glückes, Deine Liebsten noch so wohl und frisch zu geniessen und ihnen so nahe zu seyn, so recht von ganzem Herzen und kehre dann wieder froh, kräftig und zur Arbeit gerüstet zu uns nach München zurück ...

Bisher bin ich jeden Feiertag in der Menterschwaige gewesen und hat mir dabei nur der bekannte Rheinberger gefehlt. Du hast mir kein Wörtchen geschrieben, wie Du mit meiner Handschrift zurecht gekommen bist — hast Du meinen Brief vollständig entziffert oder hast Du vieles dabei als unenträthselbar überhüpfen müssen? Grüsse mir recht freundlich Deine lieben Eltern und lass bald wieder etwas von Dir hören — indem ich mich auf den Augenblick freue, in dem ich Dich wieder in meine Arme schliessen werde, küsse ich Dich im Geiste und bin

Dein alter Freund Schafhäutl

Rheinberger an die Seinen:

d. 20. Februar 1854.

... Ich wundere mich, dass, wie Peter mir schrieb, alle so besorgt um meine Gesundheit seien, da ich in meinem letzten Briefe versicherte, dass ich wieder hergestellt sei. (Der Doktor hat mir 12 Besuche gemacht.) Ich kann nun, Gott sei Dank, schon seit Anfang Februar die Unterrichts-Stunden wieder besuchen. Bei meinem ersten Ausgehen aber meinte ich mehrere Male, ich könne nicht mehr nach Hause kommen, so matt und krank fühlte ich mich. Sobald ich wieder Bier trinken durfte, gewann ich wieder neue Kräfte und bin jetzt wieder stärker als zuvor!

Damit Sie sehen, theuerste Eltern, dass ich nicht faul war, so will ich Ihnen meine Kompositionen herzählen: Sonate aus F moll f. Pianof., Missa zu 4 Singstimmen und Orchester op. II, Offertorium aus Es dur, Sonate f. Pianof. aus c moll op. IV, Grand Quatuor f. II Violinen, Viola u. Cello aus F dur op. V, Capriccioso aus E dur f. Pianof. op. VI. Ausserdem noch: Grosse Fuge für die Orgel in F moll (Herzog gewidmet), Cantate für Orgel und Chor, Praeludium und Fuge in D dur f. d. Orgel (Herzog gewidmet), ein Kyrie zu 5 — und ein 2chöriges Sanctus zu 6 Singstimmen,

Digitized by Google

eine Motette zu 4 Stimmen, eine Menge Fugen, Versetten. — Endlich habe ich ein Concert für 2 Klaviere angefangen — kostet aber viele Mühen und Geduld — alles dieses war nur Nebensache, keine Aufgaben ... Morgen trage ich den Brief auf die Post, welcher Ihnen, theuerste Eltern, die Nachricht bringt, dass ich bin

Ihr dankbarster gesunder Sohn J. Rh.

München, den 9. März 1854.

... Herr Prof. Leonhard gibt sich viele Mühe mit mir; letzthin verbesserte er die Parthieen der Blasinstrumente an meinem Offertorium („Universi, qui te expectant") und sagte, diese Arbeit sei mir vorzüglich gelungen. Bis jetzt habe ich wieder ein Miserere zu 8 Stimmen od. 2 Chören, ein Stabat mater, ein Vater unser in Es dur und wieder ein grosses praeludium und Fuge für Herrn Herzog componirt — alle diese Arbeiten zeige ich zuvor Herrn Professor Schafhäutl, welcher vorzüglich Sie, beste Eltern, grüssen lässt. Letzten Sonntag waren wir wieder in der Menterschweige und besichtigten bei Grosshesselohe den Riesenbau der Eisenbahnbrücke über die Isar ... Jetzt wimmelt die ganze Stadt von Rekruten. Die alten Stiefel sind mir jetzt zu klein geworden, gestern im I. Abonnement-Concert drückten sie mich so, dass ich bald ein Mozart'sches Lied überhört hätte — ich muss sie desshalb in einen Antiquitätskasten schicken und ein paar andere machen lassen. Die Semmeln sind jetzt so klein, dass ich beim Frühstück oft nicht weiss, ob ich sie schon verzehrt oder nicht. Der Toni soll mir schreiben, wen bei uns das Loos getroffen, Soldat zu werden und das Mali soll die Kramer'schen Etuden spielen. Nachschrift: Ich bin begierig, ob die liebe Mutter nicht auf das Osterei vergisst?! ...

29. 5. 1854.

... Es freute mich, aus Ihrem letzten Briefe zu erfahren, dass wir keine Kuhschellen von Glocken mehr haben. H. Wolfinger dächte ich, hat sich wegen dem Fiston, wenn nicht ganz unrichtig, doch etwas stark ausgedrückt — allerdings hat Fis-dur nicht das Erhabene des C — das feierliche des Es, das Freudige des D oder das Fromme des A dur-Accordes, sondern etwas Düsteres, Ängstliches in der Klangfarbe — das Verzweiflungsvolle lässt sich in Fis dur leichter ausdrücken als in mancher andern Tonart. Seien wir indessen froh, dass wir nun doch (gegen früher) eine Tonart haben. (Dies ist schon ein Zeichen des Fortschrittes, es wäre gut, wenn Manches in Lichtenstein nur eine Tonart hätte, wenn's für jetzt auch Fis-dur wäre.) ...

Liebes Matscherle! [Rh.s Schwester Maly]

Gelt, der Münchner Saniklos [Sankt Nikolaus] stellt sich besser ein, als bei mir der Vaduzer. — Hier hast Du zwei Stücke, die Du zu Deiner Freude spielen darfst, Du wirst sie bald können. Das andere Heft enthält nur Etüden, die Du auch allein einstudieren kannst, weil der Fingersatz dabei ist — alle drei kosten 2 fl. 42 + r. Dein Briefchen hat mich sehr gefreut; Du musst mir schreiben, was Dir der Vater für Dein Orgeln geschenkt hat? „Wenn i an Stoza Geld hätt", Du müsstest so schöne Sachen bekommen, ja — — — ich weiss nichts, was für Dich passt, als dass ich immer wohl und gesund und das Bier süss und gut und Du fleissig und 's Lisi stolz ist mit seinem Hut! aber erst mein Hut! und mein Überrock und die Brillen, ich wette, dass mich keins von Euch mehr kennen würde. Mir schlägt das Klima gut an, ich bin ganz breit und dick. Die Cholera kann mich gern haben, wenn's will. Was soll ich schreiben? Dass ich fleissig componire — dass ich oft an's Matscherle

Digitized by Google

denke, sogar oft davon rede, obschon ich's zu Hause recht von Herzen gern geprügelt hab' — nicht wahr? wegen dem bleiben wir doch gute Freunde! Schreibe Du nur viel und wenn Du nichts weisst, so schreib' vom Schnutz und vom Rolli, gelt alter Matsch! Was sagen die Leut in Vaduz, dass Du Orgel gespielt hast? Lass Du die Klosterfrauen nur schwätzen, so was verstehen sie so wenig wie — der Rolli oder (bitt' um Verzeihung!) der Peter,[1]) dem ich meine tiefsten Komplimente mache!

Dein Bruder Joseph Rh.

29. Nov. 1854.

... Beim Oratorien-Verein bin ich nun angestellt als „Chor-Repetitor", mit wieviel Douceur weiss ich noch nicht. (Nota bene ich trage jetzt einen Hut !!!) Mein Überrock ist sehr warm und kostete 10 fl. Mit der Cholera ist's noch nicht rein, vom 15. bis 20. November starben noch 31 Personen; übrigens schone ich mich gut. — Die Münchner thun, wie wenn nichts gewesen wäre, reden nie davon ...

Den 19. Dezember 1854.

... Hier füge ich noch in Kürze meine Ausgaben bis Neujahr!

	fl.	+r		fl.	+r
Dem Doctor	8	—	für Bleistifte, Federn		24
Perstenfeld	44	—	- Mali's Musikalien	2	42
für's Holz	8	—	- Aufenthaltskarte	2	24
einen Hut	3	—	- Krankenhauskarte	1	30
Überrock	10	—	- Handschuhe	—	48
in 2 Concerte	2		- Hosenträger	—	42
Noten-, Schreib- u. Packpapier	1	12	- einen Kalender	—	15
			- Briefmarken	—	36
eine Zahnbürste		15	Lisi's Hut, mir nachzubezahlen	1	30
ein Kamm		18			
für Siegellack	—	12	Auf der Reise	11	25
- Kerzen	—	12	Summarum	99	59

Vom 15. November bis Neujahr 1855.

Ich dachte mir zuvor, mir auf das Kristkindl etwas zu kaufen aus dem Geld, welches ich vom Herrn Vetter in Schaan hatte, nachdem ich aber die Ausgaben berechnet, dachte ich, jetzt lässt Du es bleiben! Was macht die liebe Mutter? Ist sie gesund? Lisi und Mali sollen mir schreiben, was der Saniklos gebracht. Ich gebe jetzt eine Harmoniestunde, welche mir — 2 wöchentliche Vergelts Gott! bringt. Ich freue mich recht auf Vaduzer Briefe ...

29. Januar 1855.

... Nachdem meine Oper eingebunden war, trug ich sie zu Herrn Generalmusikdirektor Lachner. Er war ausgezeichnet zufrieden und bedauerte, dass meine Wahl auf einen so unbedeutenden Text gefallen, sonst hätte er sie aufführen lassen. Letzten Sonntag war ich bei ihm zu Tisch geladen, er stellte mich seiner Mutter, Frau, Tochter und Sohn vor ... Bei jener Gelegenheit hätte ich, wenn ich ein paar Jährchen älter gewesen wäre, eine Direktorsstelle mit 1000 fl. bekommen, welche es nicht alle Tage schneit, es konnte mich dieses ungeheuer ärgern ... Gegenwärtig

[1]) Rh.s Bruder

Digitized by Google

macht hier eine spanische Tänzerin Pepita de Oliva, Furore. Man dächte, man hätte hier der spanischen Tänzerinnen genug gehabt ...

Ihr dankschuldigster Sohn,
Chor-Repetitor des Oratorien-Vereins

27. Februar 1855.

... Gestern gab unser Oratorien-Verein sein erstes Concert mit sehr grossem verdienten Beifalle. Dieser Verein macht mir viel zu thun, denn oft haben die Damen, dann wieder die Herrn allein Probe; jedoch lerne ich vieles dabei und bin auf meinem bescheidenen Posten nicht ohne Neider. Dieser Wochen treten die letzten Industrie-Ausstellungsgäste ihre Heimreise an: nämlich die der Cholera zum Opfer gefallenen, welche ausgegraben und in ihre Heimat geeisenbahnt werden. Letzten Sonntag fiel hier so viel Schnee, dass man in der Stadt die Communication nur mit Mühe erhalten konnte, an manchen Stellen 4 bis 5′ tief. Es folgt das Verzeichnis der Ausgaben des Februar. Für Fastnachtsbelustigungen ist, glaube ich, wenig darunter! ...

30. April 1855.

Theuerste Eltern!

Oft denke ich: werde ich dieses ganze Jahr hier in München bleiben können oder wohin sonst? Prof. Schafhäutl spricht freilich davon, wie von einer ausgemachten Sache, aber ich will ihn auch nicht geradezu fragen. Wenn ich hier nur eine kleine Stelle hätte, das Übrige wäre meine Sorge — wenn ich nur um 3—4 Jahre älter wäre — hörte ich schon oft. — — — Letzthin wurde im Saale des Conservatoriums mein Quintett (op. 19) von mir aufgeführt, das sehr gefiel. Ich bekam darüber verschiedene Komplimente ...

8. Mai 1855.

... Mein Rock hat 16 fl. gekostet, jedoch ist es durchaus nicht nöthig, dass Sie mir jene 10 fl. schicken, denn so viel ich ausserordentliche Ausgaben habe, verdiene ich schon. Einen Operntext habe ich nun glücklicherweise gefunden und zwar bei einem jungen, beinahe blinden Dichter ... Gegenwärtig componire ich eine Symphonie op. 22, welche sehr den Beifall des H. Generalmusikdirektors hat ...

19. Juni 1856.

... Das Mali schreibt mir nur immer, bevor ich nach Hause komm, es weiss schon warum, aber so pfiffig bin ich auch. Ich werde ihm einen ganzen Pack Musikalien mitbringen ... Der Mutter viele, viele Grüsse!!!

Rheinberger (16jährig, Student an der königl. Musikschule zu München) an seinen Vater:

München, 7. August 1855.

Theuerster Vater! Soeben wie ich nach Hause komme, liegt Ihr theueres Schreiben auf dem Tische. — In Betreff der Symphonie habe ich nur zu berichten, dass die Aufführung nicht stattfinden konnte, weil grosse Besetzung noch nicht zu haben war und ich dem Direktor geradezu sagte, dass ich sie mit kleiner Besetzung nicht geben lasse. Der Direktor sagte, es sei ihm sehr viel daran gelegen, dass sie gut gegeben werde; er versprach, sie mir mit grosser Feierlichkeit am Namenstage der Königin Marie gewiss aufzuführen. Schafhäutl freut sich ungemein darauf und sagt Beifall voraus, was mich mehr freut als 100 bestellte Bravoschreier; jedenfalls miethe ich mir auf jenen Tag einen schönen Frack und studiere „Verbeugungen“ ein. Lachner gibt sich viele Mühe mit mir und hat mich gerne, sowie auch seine Familie.

Digitized by Google

Mit Tschavoll habe ich toujours correspondance française; er schrieb mir vor 3 Tagen. Er hat eine Violine um 3000 fr. gekauft. Ich muss mich wieder photographieren lassen, ihm mein Bild und ein Violinconcert (von mir noch zu komponiren) schicken. Stunden zu geben habe ich wöchentlich 5 (3 dem Schweizer und 2 einem würtemberg. Schullehrer, auch Schüler von J. Maier) und soll dafür monatlich (von beiden) 8 fl. einnehmen; jedoch bin ich auf diesem Punkt (der Schweizer ein Geld- und Talent-armer Tropf) sehr vergesslich, dass ich oft sage, die oder jene Stunde gelte nichts, weil ich nur ½ Stunde ihm gegeben habe, wobei er oft froh ist. (Solche Leute meinen immer, wenn sie zu einem Schuster nichts taugen, so werden sie Komponisten, gehen ½ Jahr in die Lehr und sind „fertig"; Pfui!) (Der Würtemberger ist fleissig und brav, obschon erst 45 Jahre alt.) Dann nehme ich seit einem Monat beinahe täglich englischen Sprachunterricht; nämlich ein Freund von mir lernt es bei seiner Schwester, welche 6 Jahre in England war und dem es allein zu langweilig, sagte ich solle mit ihm lernen, was ich auch that; oft lachte Schafhäutl, wenn wir Sonntags fortfuhren und ich englisch sprach.

Meine Garderobe ist en bon état. — Aufs Oktoberfest wird im Glaspalaste ein Riesen-Concert veranstaltet. Von meinem Verleger in Leipzig habe ich bis dato noch nicht Antwort. Die liebe Mutter lasse ich vielmahls herzlich grüssen sowie die Übrigen. Ihnen, verehrtester Vater! danke ich vielmahls für das überschickte Geld und bitte Gott! Ihnen stets Gesundheit und Zufriedenheit zu erhalten! Nochmals Allen meinen Gruss. Jos. Rheinberger

Theuerster Vater!

Ihrem Wunsche gemäss beeile ich mich, sogleich nach der Aufführung meiner Symphonie zu schreiben. Als die Probe (letzten Freitag) war, bekam ich wohl etwas Angst: nicht wegen der Symphonie, sondern wegen den Musikern, welche gewöhnlich die Werke jüngerer Compositeurs nicht gerne und auch schlecht spielen; als sie aber das Werk in der Probe kennen gelernt, spielten sie mit Eifer und Liebe; schon in der Probe klatschten mir die Musiker zu, als ich dirigirte. Gestern holte ich mir vom Kleiderverleiher einen passenden Ballanzug, der mir ausgezeichnet gut stand und begab mich in den Concertsaal „zur Tonhalle". Als es nun halb 8 Uhr war und der ganze Saal voll Leute, sprang ich voll Freude auf die Erhöhung, wo das Dirigentenpult steht, machte dem Publico eine Verbeugung und fing an. Es ist ein erhebender Gedanke, so an der Spitze von 80 Musikern zu sein, wenn sie alle auf das Zeichen zum Anfangen warten. Nun, alles ging gut, nach jedem der 4 Sätze stieg der Beifall und zuletzt wurde ich, weiss Gott wie oft, gerufen; mit dem Orchestre bin ich sehr zufrieden.

Ich versichere Sie aber, Theuerster Vater! dass ich bei der Aufführung nicht eine Spur von Angst hatte, denn ich war meiner Sache gewiss, was ich H. Schafhäutl sagte, welcher die grösste Freude hatte, mich als Dirigent und Komponist zugleich auftreten zu sehen. Als ich nun nach der Symphonie, welche ¾ Stunden dauerte, zu den Zuhörern herabkam, drängte sich alles zu mir, um mir zu gratulieren, Bekannte und Unbekannte; besonders das Adagio entzückte Alles; es hätte mich aber noch mehr erfreut, wenn Sie, theuerster, bester Vater! anwesend gewesen wären. Herrn Schafhäutl hörte ich hernach zu einem andern Professor sagen, es sei dies ein Werk, wie es nicht ein Knabe, sondern ein Mann von 30 Jahren mache. Dieses Urtheil freute mich am Meisten. Auch H. Herzog war anwesend. Ich danke Gott, dass Alles so gut gegangen. — Und nun, theuerste Eltern! leben Sie wohl, grüssen Sie mir die lieben Geschwister, ich verbleibe Ihr dankschuldiger Sohn

München, d. 16. 9. 1855. Jos. Rheinberger

Magistrats-Repartitor J. Ev. Perstenfeld an Rentmeister Peter Rheinberger:

Euer Hochwohlgeboren ... So viel ich wahrnehme wird Pepi's Aufenthalt in München nicht mehr von sehr langer Dauer seyn — ich denke daher jetzt schon mit bangem Herzen an die Scheidestunde, wo ich diesen mir so lieb gewordenen Sohn — denn als solcher galt er in unserer Familie — verlieren soll. Uns wird sein vierjähriger Aufenthalt in unserer Mitte unvergesslich bleiben und ich habe den sehnlichsten Wunsch — nach seiner dereinstigen Abreise — einen jungen Menschen zu bekommen, der ihm doch nur einigermassen gleicht.

Haben Sie vielleicht in der Folge einmal Gelegenheit, mir einen Knaben oder Jüngling rekommandiren zu können, so wird es mich recht freuen; ich habe gerne junge Leute um mich, die Kopf und Herz auf dem rechten Fleck haben. Freilich müsste es ein ganz gut erzogener Junge seyn, denn ein Schwindler würde es bei uns nicht aushalten können, dem wäre es bei uns zu langweilig. In den langen Winterabenden z. B. wird zur Erholung aus irgend einem guten Buche vorgelesen; an Sonn- und Feyertagen Nachmittags begnügt man sich mit einem Spaziergange auf ein nahegelegenes Dorf. Kameradschaften werden in der Regel nicht, sondern nur ausnahmsweise geduldet, wenn nämlich unzweideutige Beweise von Rechtschaffenheit vorhanden sind. Das Honorar richtet sich nach den Zeitverhältnissen ...

Bei dieser Gelegenheit kann ich nicht unberührt lassen, was sich am vergangenen Samstag, den 15. ds. Mts. Abends ereignet hat. Es wurde nämlich zur Nachfeyer des hohen Namensfestes unserer Königin in einem grossen Saale eine grosse musikalische Produktion veranstaltet, wo die von Joseph componierte grosse Simphonie gleich anfangs aufgeführt wurde.

O hätte ich Sie herwünschen können, um Augen- und Ohrenzeuge gewesen zu seyn, welch herrlichen Triumph Ihr Sohn an diesem Abend gefeyret hat. Um ½8 Uhr bestieg dieser junge Mozart bei glänzend beleuchtetem und überfülltem Hause die Tribüne und mit kräftigem Arme den Taktstock führend, dirigierte er das erste grosse Produkt seines schönen Geistes und nach jeder der 4 Abtheilungen wurde er stürmisch gerufen und applaudirt. Herr — ich kann diese rührende Scene nicht weiter beschreiben, denn mein Herz ist noch zu voll von dieser Freude. Mir sind die Thränen gleich einem Bache den Augen entstürzt, ich hätte ihn gerne vor der ganzen Versammlung in meine Arme schliessen und ausrufen mögen: Heil dem Vater, der einen so hoffnungsvollen Sohn besitzt.

Seine Freunde und Gönner z. B. H. Prof. Schafhäutl und Herzog u. A. hatten ganz von Freude strahlende Gesichter und wer ihn auch früher nicht kannte, dem ist jetzt seine Person und sein Name ehrenvoll.

Ich glaube, dass Ihr Vaterherz in einem Freuden-Meer geschwommen wäre, und erst das noch viel zartere Mutterherz, das hätte gar zerplatzen müssen! Mehr über Ihren Sohn zu schreiben vermag ich nicht, die Feder versagt mir den Dienst, weil wie gesagt mein Herz noch zu voll ist. —

Somit schliesse ich meine Zeilen und überlasse sie Ihrer freudenvollen Herzenserwägung — überzeugt, dass eine gewichtige Freudenthräne dieselben benetzen wird.

Ihrer freundlichen Erinnerung mich empfehlend verbleibe ich mit aller Verehrung Euer Hochwohlgeboren

ergebenster Diener und Freund J. Ev. Perstenfeld

17. September 1855. Repartitor beym Magistrate München.

Fortsetzung folgt

CONSTANZ BERNEKER

† 9. JUNI 1906. EIN GEDÄCHTNISWORT

von Ernst Otto Nodnagel-Berlin

Als Hugo Wolfs tötliche Krankheit ausbrach, war der geniale Meister erst 37 Jahre alt, und als seine grauenhafte Tragödie sich erfüllte, der Tod, schneller fast, als man zu hoffen gewagt, ihn erlöste, stand er im 43. Lebensjahre. Seinen Bewunderern und Freunden konnte es schwachen Trost gewähren, sich zu sagen: nach menschlichem Ermessen hätte er den Triumph seiner Kunst erleben müssen. Erlebt hat er ja auch streng genommen noch den Anfang des Siegeszuges, der seine Lieder gegenwärtig durch die Kulturwelt führt; nur konnte er sich nicht mehr daran freuen. Und wenn seine Anhänger auch erkannten, dass die Quellen des plötzlichen Erfolges nicht alle rein und ungetrübt waren, erkannten, dass einen Teil der Sänger, die sich, vielfach erst nach jahrelangem Sträuben, auf Wolfs Liederschätze stürzten, Sensationbedürfnis, einen Teil der jubelnden Hörer Snobismus trieb, so durften wir doch hoffen, dass dieser krasse Fall von Verkennung auch als lauter Mahnruf an das „Volk der Dichter und Denker" wirken werde.

Wirklich wachten jetzt auch die „thörichten Jungfrauen" auf, um den „Bräutigam" nicht wieder zu verpassen. So wurde uns in den letzten Jahren schon mehrere Male ein neuer Heiland aufgeschwatzt. Über eines dieser kurzlebigen Genies ward sogar an hervorragender Stelle von einem der Frühwolfianer gesagt, es gebe zwar wichtige stilistische Errungenschaften Wolfs wieder auf, sei sogar noch unreif und ein Versprechen für die Zukunft, aber es sei doch „das Genie" oder dergleichen. Dann wurde es wieder stille davon.

Während man dies Satyrspiel zur Tragödie Wolf aufführte, liess man zwei wirklich Grosse und wirklich Reife, zwei Meister, abseits liegen und kümmerte sich nicht um sie. Der Jüngere von ihnen, Friedrich Klose, stand glücklicherweise in einiger Fühlung mit dem zentralen Musikleben, und so konnte man ihn auf die Dauer nicht übersehen.

Der Ältere aber, ein Meister nicht minder edler Art als Hugo Wolf, starb jetzt an der Schwelle des Greisenalters, beinahe 62 Jahre alt, und ausserhalb seiner engeren Heimat ist sein Name fast unbekannt. Ja von

der reichen Ausbeute dieses langen Künstlerlebens ist nur ein verschwindender Bruchteil gedruckt.

Ich konstatiere die tief beschämende Tatsache, dass von Constanz Berneker, geboren am 31. Oktober 1844 (in Darkehmen i. Ostpr.), als er am 9. Juni 1906 in Königsberg die Augen schloss, nichts weiter gedruckt war als zwei Kantaten, 13 Lieder, 2 Balladen und 1 Duett. Zwölf dieser Lieder, die „Tannhäuser"-Lieder (nach Felix Dahn), sind nicht einmal im Musikalienhandel zu haben, da die Verlagsfirma nicht mehr existiert. Drei „Sonnenlieder" aus Bernekers letzten Jahren erscheinen dieser Tage im Verlage von Ries & Erler (Berlin).

Ehe ich auf das Schaffen des Meisters, soweit es mir durch Druck oder Aufführungen zugänglich geworden, kurz eingehe, möchte ich untersuchen, wie es möglich war, dass dieser Mann, den alle sachverständigen Kenner seiner Werke als Meister preisen, wie es schon Louis Köhler als Kritiker der Hartungschen Zeitung Jahre hindurch getan, so unerkannt und ungewürdigt durchs Leben gehen konnte.

Der Ursachen für diese ebenso betrübende wie beschämende Erscheinung sind verschiedene zu erkennen.

Die wirksamste lag zweifellos in ihm selbst, in einer gewissen Keuschheit seiner künstlerischen Natur. Alles Sich-an-den-Laden-legen, das Hinuntersteigen auf den Markt mit seiner Kunst wäre ihm als Herabwürdigung, als Prostitution seines Schaffens erschienen. Seiner stolzbescheidenen Art fehlte es an dem Impetus kräftiger Initiative, wenn es sich um ihn selbst handelte, so vollständig, dass ihm auch ein erlaubter, vielleicht gar gebotener Schritt in das Getriebe musikalischen Geschäftslebens widerstrebte.

Ein zweites Moment sei hier nur angedeutet, da ich am kaum geschlossenen Grabe nicht bitter werden möchte. Konstanz Berneker stand Jahre lang in enger Fühlung mit der Öffentlichkeit als Nachfolger Louis Köhlers im Amte des Musikkritikers der „Königsberger Hartungschen Zeitung." Diese Stellung, in der er zum Segen des Königsberger Musiklebens eine gediegene, höchst verdienstvolle Wirksamkeit entfaltet hat, gab er unter hier nicht näher zu erörternden Umständen auf, und sein Nachfolger im Recensentenamt, Gustav Dömpke, vertrat eine völlig entgegengesetzte, einseitige musikalische Richtung, die kaum einen andern modernen Komponisten gelten lassen wollte als Brahms, allem „Wagnerianisieren" geflissentlich feindlich war und so natürlich auch Bernekers Kunst mit Antipathie und selbst in den letzten Jahren nur mit einer erzwungenen, lauen Anerkennung begleitete.

In anderer Beziehung freilich war dies plötzliche unmotivierte Ende seiner Kritikertätigkeit wohl doch ein Glück für Berneker. Gewiss, er

Digitized by Google

war eine ungemein feinfühlige, rezeptive Natur, und da er in durchaus individueller, eigenartiger Weise seinem künstlerischen Empfinden Ausdruck zu finden wusste, so war er ein echter und berufener Kritiker, berufener als so manche der zünftigen Recensenten. Namentlich ermöglichten ihm sein feines spürsinniges Verständnis und sein berufliches Pflichtgefühl, mit warmherziger Begeisterung auch für neue Erscheinungen einzutreten. Anlässlich eines von mir in Königsberg veranstalteten Hugo Wolf-Möricke-Abends schrieb er über den jüngeren Meister — der damals noch lebte — einen Aufsatz, der mir bis heute in der Wolfliteratur an Feinheit kongenialen Verstehens und Nuanciertheit des literarischen Ausdrucks unübertroffen scheint. Aber wenn ihn auch seine kritische Tätigkeit als in seltenem Masse hierfür berufen zeigt, sein ureigenes Gebiet war doch das Schaffen neuer Werte. Und insofern meine ich: es war ein Glück für ihn, dass seine Kritikertätigkeit endete; denn sie nahm ihm Zeit und Kraft weg, die seinem tondichterischen Schaffen zu Gute kommen mussten.

Zu den Ursachen für die Unbekanntheit der Bernekerschen Schöpfungen gehört zweifellos auch die Weltabgeschiedenheit seiner Heimatprovinz und der Stätte seines Wirkens, sowie, im engsten Zusammenhang damit, der Charakter der ostpreussischen Bevölkerung. Ein bezeichnendes Beispiel habe ich selbst erlebt, als in Gumbinnen gelegentlich des III. litthauischen Musikfestes die herrliche „Krönungskantate" aus der Taufe gehoben wurde. Ein Gumbinner Blatt benutzte damals meine Anwesenheit, um mich zu einer „Gastkritik" einzuladen, erlaubte sich dann aber eine kleine redaktionelle Korrektur. In der Meinung, Berneker sei in Gumbinnen, wo er nur das Gymnasium besucht hatte, geboren, nannte ihn meine Festkritik „Gumbinnens bedeutendsten Sohn". Die biographische Ungenauigkeit blieb unberührt, aber den Superlativ „bedeutendsten" milderte man zum Positiv ab und entschuldigte das bei mir mit „lokalen Rücksichten", da sonst „andere bedeutende Söhne Gumbinnens" sich zurückgesetzt fühlen könnten!

Auch dieser Prophet galt nichts im Vaterland, obwohl man ihn als „Lokalgrösse" gern und willig anerkannte. Oft genug kam es vor, dass Vorstandsmitglieder seiner Königsberger Singakademie, wenn er mit dem Studium eines eigenen Werkes begann, ihm mit ostpreussisch derben Worten von weiteren Proben und der Aufführung abrieten. Einer seiner Grabredner, Prof. Dr. Konrad Burdach aus Berlin, spielte darauf an in einem schönen Passus seiner warmen, tief empfundenen Gedächtnisrede: „Seiner Kunst Eigenart und das Geheimnis ihrer Wirkung ist, dass sie überall die Seele des dichterischen Wortes in Musik verwandelt. Oft haben wir diesen Zauber erfahren, waren wir Zeugen, wie er Sänger und Hörer, die anfangs zweifelten an der Wirkung dieser

neuen Art Musik, durch die Aufführung fortriss zu Bewunderung und tiefer Ergriffenheit".

Als ich vor fast sieben Jahren nach Königsberg kam, war mir Bernekers Name wohlbekannt, doch nur als Kritiker mit dem Glorienschein der Lokalgrösse umwoben, und als ich ein Jahr später das Baritonsolo in seinem „Hohen Lied" übernahm, war es eigentlich nur eine Gefälligkeit gegen den älteren Kollegen am Konservatorium. Aber dann, in der ersten Probe, erlebte ich eine der grössten künstlerischen Überraschungen, ja Offenbarungen meines Lebens. Das war keine geistliche, keine Kantorenmusik, das war nicht das „allegorische" hohe Lied, das Christus und seine Kirche als Liebespaar symbolisiert. Nein, diese Musik atmete die ganze schwüle Glut und brennende Süsse orientalischer Sinnlichkeit und wirkte durch ihr hinreissendes Feuer, ihren melodischen und harmonischen Reichtum geradezu aufregend. Und ein solches Juwel der Frauenchorliteratur ist jetzt seit drei Jahrzehnten Manuskript geblieben! Dabei hatte es seine Uraufführung in Königsberg unter Mitwirkung der Marianne Brandt erlebt, und nachdem Zopff es 1878 mit grossem Erfolg in Leipzig aufgeführt, fand sich sogar ein Verleger dafür, der idealgesinnte E. W. Fritzsch, der auch Wagners und Nietzsches Schriften verlegte. Da man aber mit Idealismus kein Geschäft machen kann, so brach damals sein Unternehmen zum ersten Mal zusammen und — das „Hohe Lied" blieb ungedruckt.

Eine Reihe weiterer Hauptwerke teilte das gleiche Geschick: das Oratorium „Judith" wollte etwa gleichzeitig eine bedeutende Verlagsanstalt edieren, und Berneker hätte nur die Hälfte der Herstellungskosten zu erlegen brauchen, so wäre das Geschäft perfekt geworden. Schillers „Siegesfest" für Männerchor und Orchester erlebte 1872 in Berlin seine Uraufführung. Einer letztes Frühjahr vom Königsberger Friedrichskollegium veranstalteten Aufführung des (für gemischten Schülerchor eingerichteten) Werkes war im Laufe der Jahre eine beträchtliche Reihe Aufführungen vorangegangen. Die Chöre zu „Antigone" und zum „Kyklops" des Euripides hätte ich in Königsberg s. Z. hören können, wenn mich nicht die Berufspflicht als Kritiker gezwungen hätte, am selben Abend irgend einen auf Engagement gastierenden Phonastheniker zu würdigen. Von den Chören zur „Braut von Messina" habe ich leider nur die erschütternde Totenklage einmal gehört, ein in seinem schlichten Pathos den Eindruck der edlen Verse mächtig steigerndes, tief ergreifendes Tongebilde. Das letzte Jahr brachte einige neue Schöpfungen: eine „Märchenouvertüre" und eine Chorballade mit Orchester und Soli „Die Loisach-Braut", deren Königsberger Uraufführungen ich leider fernbleiben musste.

Die „Reformationskantate" (1883) ist mir leider gleichfalls unbekannt, wohl aber sind zwei grössere Kantaten gedruckt und zwar in

der bei Breitkopf & Härtel erschienenen Sammlung „Kirchen-Oratorien und -Kantaten", herausgegeben von Professor Dr. Friedrich Zimmer, in der auch zwei Werke von Albert Becker und Arnold Mendelssohns Bearbeitungen zweier Passionen von Schütz erschienen sind. Das kurze Kirchenoratorium „Christi Himmelfahrt" (1887) soll, wie der „Tag" weiss, in Holland und Österreich Verbreitung gefunden haben, vermutlich aber doch nur im Gottesdienst, also als kirchliches Gebrauchsobjekt, nicht als Kunstwerk, obwohl es gerade als solches ernste Beachtung verdient und nur von einem grösseren, künstlerisch auf der Höhe stehenden Chor und einem tüchtigen Orchester zu voller Geltung gebracht werden kann. Die Ouvertüre besteht im Hauptsatz aus einer feurigen Orgel-Fuge, die sich stellenweise die Freiheit einer fünften Stimme gestattet. Von grosser Schönheit ist die Baritonarie Jesu: „Ich will euch nicht Waisen lassen". Den ersten Teil schliesst eine lebendige, charaktervolle Chorfuge. Aus dem zweiten Teil sind die schöne lyrische Instrumentaleinleitung und die innige Tenorarie des Jakobus „So seid nun geduldig" bemerkenswert. Diese Arie kann auch den entzücken, der den Gesdur-Satz im „Deutschen Requiem" mit den gleichen Textworten begeistert liebt.

Weit bedeutender und reicher ist die Kantate „Christus der ist mein Leben" (1889/90), in der schon die Choralsätze in Harmonik und Stimmführung freier und eigenartiger blühen, so dass man bei dieser reichen Selbständigkeit eigentlich nur an Bachsche Choralsätze denken kann. Das Werk als Ganzes fordert durch die häufige Übereinstimmung der Textworte — die für den Totensonntag oder Karfreitag gewählt sind — den Vergleich mit dem „Deutschen Requiem" geradezu heraus, braucht ihn aber auch in keiner Weise zu scheuen. Nach einem einleitenden Choral beginnt die Kantate mit einem machtvollen Chor „Der Tod ist der Sünde Sold", in dem die Stimmungen der Erhabenheit und Unerbittlichkeit sich zu erschütternder Wirkung verschmelzen; mit den Worten „aber die Gabe Gottes ist das ewige Leben" krönt eine kurze Fuge von zuversichtlicher Stimmung den charaktervollen Satz, und eine Alt-Arie von eindringlicher Melodik schliesst sich tröstend an, deren Begleitung von einem leidvollen auf Christi Opfertod hinweisenden Motiv beherrscht wird. Von männlich-kraftvoller Schönheit ist die Bariton-Arie „Sehet welch eine Liebe" mit einer packenden harmonischen Steigerung im Mittelsatz und einer entzückend zarten lyrischen Koda. Der folgende Chor „Unser keiner lebt ihm selber" bietet durch den Trauermarschcharakter bei dreiteiligem Takt einen äusserlichen Vergleichspunkt mit dem düsterprächtigen zweiten Satz des Brahmsschen Meisterwerkes, ist aber durchaus eigenartig und selbständig. Das unisono der tiefen Stimmen im Wechsel mit dem des ganzen Chores ist von unfehlbarer Wirkung. Scharf kontrastiert dann der zweite Abschnitt

„Leben wir", der in eine Fuge ausmündet. Den zweiten Teil beginnt die zarte und liebliche Seligpreisung der Toten. Die melodisch und harmonisch reizvolle und dankbare Sopran-Arie „Herr, meine Tage sind einer Hand breit" führt zu dem an Umfang und innerer Bedeutung reichsten Abschnitt der ganzen Partitur, dem riesigen Chor „Sterben wir mit, so werden wir mit leben". Die weit dimensionierte gewaltige Doppelfuge, die den Satz krönt, bringt in ihrer Engführung eine modulatorische Steigerung von kolossaler Wucht. Chromatisch steigert Berneker in je vier Takten von B nach H, dann nach C und nach Des, von wo aus sich dann auf C, als der Dominante, ein majestätischer Orgelpunkt von 28 Takten Ausdehnung erschliesst. Nach einer wundervollen Bariton-Arie mit Terzett dreier Soprane „Sei getreu" malt der Schlusschor die transzendentalen Wunder der Erlösung mit den lichtesten Farben der modernen Palette.

Kenne ich diese beiden Werke nur vom Papier, so verdanke ich der „Krönungskantate" („Herr, der König freuet sich in Deiner Kraft"), die, 1901 zur Feier des zweihundertjährigen Jubiläums der preussischen Königskrönung entstanden, nicht den Charakter einer Gelegenheitsschöpfung trägt, sondern nach Inhalt und Stil allgemein künstlerische Bedeutung und Wirkung besitzt, von ihrer Uraufführung nebst Generalprobe einen der nachhaltigsten künstlerischen Eindrücke moderner Chormusik; vergleichbar etwa der Wirkung, wie ich sie von Bruckners Te deum, Kloses d-moll Messe oder von dem „Christus" von Liszt erfahren habe.

Ein archaisierender a cappella-Chor eröffnet als Introitus das Werk. Den ersten, „Berufung" betitelten Teil leitet ein längeres Orchestervorspiel und ein Chor ein, bereits ein vollständiges Bild von Bernekers künstlerischer Physiognomie gewährend in der kraftvollen, edlen, chormässigen Melodik, den blühenden Stimmführungen, dem plastischen Aufbau, der bei allem harmonischen und modulatorischen Reichtum streng an der Tonalität festhält. Kennzeichnend für die Modernität dieser Tonsprache ist die Farbenpracht der Orchestrierung und der vornehm erlesene Geschmack, mit dem sie verwendet wird, namentlich in der schönen, melodischen und kernigen, sich mächtig steigernden Fuge. Die reichblühende Orchesterbehandlung belebt auch in dem anschliessenden Baritonsolo die stark entwickelte, aber gleichwohl nicht überladene Polyphonie. Der durch eine gewaltige Steigerung vorbereitete Choralsatz ist von prächtigen, kraftvollen Fanfaren gegliedert. Eine glänzende Bereicherung des Konzertrepertoires, auch aus dem Rahmen des Ganzen losgelöst, verspricht die grossangelegte, bedeutende Baritonarie „Wohl dem, des Hilfe der Herr ist" zu werden; sie ergreift durch die innige Wärme des Empfindungsausdrucks. Zu den modernen stilistischen Vorzügen des Abschnittes — wie überhaupt des Bernekerschen Oratorienstiles — gehört die meisterhafte Handhabung der

Digitized by Google

Prosodie. Im Orchester singt jede einzelne Stimme, und daraus ergibt sich der überschwängliche Reichtum der fesselnden, eigenartigen und in ihrer logischen Entstehung stets natürlichen Harmonik. Auch in dem bewegten reichen Mittelsatz ist die Melodie durch die deklamatorische Feinheit von inbrünstigem Ausdruck. Eine wunderschöne Violoncello-Kantilene auf einem Orgelpunkt und bei gesangvollen Mittelstimmen ist aus der herrlichen Arie noch hervorzuheben.

Der erste Teil gipfelt in seinem Schlusschor, einem mit souveräner technischer Meisterschaft kolossal getürmten Doppelchor, ohne jedes Schielen nach Beifall und Effekt aus Geist und Charakter der Ausdrucksmittel empfunden und erfunden. Von den entzückend harmonisierten Innigkeiten des Frauenchors klingt besonders köstlich eine Folge von Sextakkorden, auf liegender Stimme in der Quart auf und niedersteigend, und von ungeheurer Grösse — ohne viel Spektakel — ist der kühne, scheinbar harmoniefremde Posauneneintritt am Höhepunkt des gewaltigen Satzes.

Die Altarie[1]) zu Beginn des „Kampf und Sieg" betitelten zweiten Teiles ergreift durch die warme, grosslinige Melodik ihrer wehmütigen Klage stellenweise bis zu Tränen. Die edle Ausdrucksweise wirkt durch ihre Natürlichkeit und Ehrlichkeit unmittelbar verständlich. Von Einzelheiten dieser wohl gleichfalls als selbständige Konzertnummer bedeutend wirkenden Arie möchte ich nur die schöne Verwendung der verschleiert klingenden, tieferen Oboetöne und einige köstliche Wendungen in chromatischer Gegenbewegung hervorheben. Womöglich noch schöner ist das anschliessende Baritonsolo.

Der prachtvoll harmonisierte Choral „Der Herr ist noch und nimmer nicht" zeigt wieder unverkennbar Bach verwandte Züge. Aber es ist kein Abklatsch, sondern eine Umgestaltung Bachschen Choralstiles. Mit frappanter Kraft hat Berneker sich den Altmeister zu eigen gemacht, ihn digeriert und so sich seine eigene Physiognomie bewahrt. Grosse Schönheiten weist die Stimmführung in Orchester- und Singstimmen des Duetts von Alt und Bariton auf. Im nächsten Chor ist mit harmonischer Pracht und machtvoller Grösse eine freie Umgestaltung des Lutherchorales eingewirkt. Die Art, wie hier die Trompeten verwendet sind, lässt, obwohl sie vollkommen selbständig ist, an die Glanznummer in Bachs Kantate über jenen Choral denken. Im Finale folgt auf einen Chor von kolossalem Jubel und herrlicher Steigerung ein wohlklanggesättigtes, bezaubernd schönes Sätzchen für Soloquartett mit obligater Geige. Nach der Uraufführung haben Kollege Paul Ehlers und ich unabhängig von einander dies Juwel an melodischer Schönheit und reizvoller Polyphonie dem „Meistersinger"-

[1]) Siehe die Musikbeilage dieses Heftes

Quintett ebenbürtig zur Seite gestellt, und ich finde, wir haben daran wohl getan.

Eine jubelnde Fuge von unmittelbarer Durchschlagskraft in Stimmung, musikalischer Erfindung und klarer, kraftvoller Gestaltung schliesst sich an, eine der schönsten Vokalfugen, die ich kenne; ihr hinreissender Stimmungsausdruck ist so überwältigend, dass nicht bloss mir damals in Gumbinnen die Augen nass wurden. Besonders stark wirken in diesem Glanzstück zwei kunstvolle Engführungen des Themas und der Orgelpunkt. Mit dem figurierten Choral „Lob, Ehr' und Preis sei Gott" schliesst das Werk, das mir in der modernen Ausdrucksfähigkeit seiner Mittel, in der unbedingten und sicheren Meisterung der Massen, in der blühenden Schönheit und dem Reichtum der Erfindung, in der ausserordentlichen künstlerischen Technik zu den hervorragendsten Kunstschöpfungen des letzten halben Jahrhunderts zu gehören scheint. Auch darin stimmte ich damals mit Paul Ehlers überein, dass wir die ganze „Krönungskantate" an Reichtum und Unmittelbarkeit dem „Deutschen Requiem", diesem Kleinod der modernen Chorliteratur, ebenbürtig fanden.

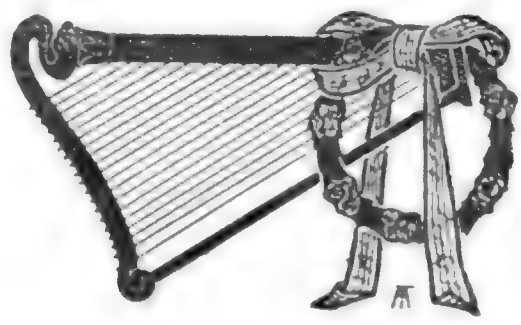
Als alter Bayreuthveteran, der die glorreichen Tage von 1872 und 1876 mitgemacht, hat Berneker sich dem Einfluss Wagners gegenüber doch seine Selbständigkeit gewahrt, hat die stilistischen Errungenschaften des grossen Bahnbrechers für den musikalischen Individualismus selbständig verarbeitet und sich amalgamiert, so dass sein Schaffen auf „kirchlichem" Gebiet einen neuen individuellen Stil aufweist. In der Eigenart und wurzelhaften Echtheit seines Schaffens beruht die Bedeutung dieses künstlerischen Charakterkopfes.

Es gebricht mir an Raum, noch auf die verschwindend wenigen lyrischen Schöpfungen einzugehen, die an die Öffentlichkeit gelangt sind. Die „Tannhäuserlieder" mit ihrem harmonischen Liebreiz und ihrer blühenden Erfindung, die beiden kernigen, wirksamen Balladen op. 9, das liebenswürdige, stimmungsvolle Heinelied „Es fällt ein Stern herunter", dann ein graziöses, eigenartiges Duett für Frauenstimmen „An den Schmetterling" ist alles, was gedruckt vorliegt. Zufällig kenne ich noch ein über 30 Jahre altes ungedrucktes Liederheft von ihm, aus dem mir namentlich „Mädchens Abendlied", „Abendstimmung", „Liebesstimmung" und „Das weinende Mädchen" durch feine individuelle Züge lieb geworden sind. Die bedeutendsten Lieder, die ich von ihm kenne, sind die in dem Zyklus „Weltuntergangs Erwartung" von Ludwig Wüllner ans Licht gezogenen genialen Genrebilder, vor denen die Berliner Tageskritik leider durchgefallen ist. Eine der rührigsten modernen Verlagsfirmen hatte s. Z. den Zyklus vom Komponisten erbeten. Auf die Berliner Abschlachtung hin sandte sie das Manuskript zurück mit dem Bemerken „Angabe der Gründe

Digitized by Google

erlassen Sie uns wohl"! Ich habe damals in No. 9 (1905) der „Allg. Mus. Ztg." die genial erfundenen und meisterhaft gestalteten Lieder eingehend gewürdigt. Noch ehe Berneker meine Besprechung gelesen, entschuldigte er sich brieflich, mich nicht besucht zu haben und sagte u. a.: „Wie gern hätte ich insbesondere von Ihnen — wenns möglich war — die Beruhigung darüber erhalten, dass mein Zyklus vielleicht doch nicht ganz die vergebliche Arbeit ist, als welche die Berliner Kritik ihn im allgemeinen erscheinen lässt." Eine ungemein feine und nur allzu treffende Bemerkung enthält derselbe Brief: „Über musikgebildete Männer verfügt Berlin ja wohl ohne Frage; aber das empfängliche Herz, das intime Verständnis und der Wille, der Gedankenwelt anderer nahe zu treten, das ist's, was wohl den meisten von ihnen fehlt." — Ach ja, und gerade solcher Naturen bedarf der Schaffende als Resonanzboden, und sie nicht gefunden zu haben in seinem langen Leben, das war die Tragik dieses Meisters. Er trug sie mit Sachs'scher Resignation, sagte sogar einmal: „Wenn ich mehr Anerkennung gefunden hätte, würde ich vielleicht weniger ernst und tief und streng in meinem musikalischen Streben geworden sein." „Ist das nicht rührend?" fragte der Freund Bernekers, dem ich diese Mitteilung danke, „möchte man nicht weinen über solche Grösse der Gesinnung? Aber ist nicht doch auch ein Körnchen Wahrheit in dieser überbescheidenen Äusserung? Andererseits freilich bleibe ich dabei: er hätte mehr, er hätte reicher, glänzender geschaffen, wenn ihm die volle Sonne des Erfolges gelächelt hätte."

Nur ein unvollständiges Bild konnte ich hier entwerfen, doch das eine glaube ich deutlich gezeigt zu haben, dass hier wieder einmal ein echter Meister unerkannt durch die Welt geschritten ist. Hier gilt's also aufs neue eine kulturelle Schuld zu sühnen. Darum auf ans Werk: ihr Sänger und ihr Dirigenten!



RICHARD WAGNERS BRIEFE AN FREIHERRN VON LÜTTICHAU

von C. Fr. Glasenapp-Riga

Schluss

Wir waren in unserer Darstellung der Verhältnisse bis auf den Punkt gelangt, auf welchem der junge Meister sich nur noch auf ein völliges Zerwürfnis mit seinem Chef, als einziges Mittel zur Wahrung seiner künstlerischen Ehre, angewiesen erkannte. „Vielleicht hast Du bereits davon gehört", schreibt er daher, unterm 6. August 1847 an den, einer Kur wegen eben von Dresden entfernten Ferdinand Heine, „dass ich seit ungefähr drei Wochen auf das Bestimmteste mit Lüttichau gebrochen habe, so dass zumal von meiner Seite aus an eine Wiederversöhnung gar nicht mehr zu denken ist. Gutzkow wurde mir zur Veranlassung. Die Umstände sind eigentlich vollständig gleichgültig: es ist der uralte Kampf der Kenntnis und Überzeugung gegen den Unverstand. An ein Übereinkommen ist da gar nicht zu denken; ist aber ein Konflikt einmal so weit geraten, wie dieser letzte, so wird endlich auch ein Nebeneinander-Bestehen undenklich, und so verharre ich jetzt in dem festen Entschlusse, der Sache ein Ende zu machen." Ähnlich spricht er sich in einem vom 11. August an Kittl in Prag gerichteten Briefe aus. Dass es sich trotz allem zunächst um rein persönliche Beziehungen handelte, mit der gegebenen Möglichkeit eines Ausgleichs, sobald Lüttichau ein Entgegenkommen zeigte, keineswegs aber um eine unvermittelte offizielle Amtskündigung mitten im begonnenen neuen Theaterjahr, — darauf haben wir bereits an geeignetem Orte in Wagners Leben (II, S. 193) hingewiesen, noch vor erfolgter Kenntnis des zuletzt mitgeteilten ausführlichen Briefes, der damals noch völlig unzugänglich im Privatbesitz ruhte. Noch deutlicher bringt ein — ebenfalls bisher unbekanntes — Schreiben an Lüttichau vom 10. August dies zum Ausdruck:

Richard Wagner an Generaldirektor Freiherr von Lüttichau (XII), 10. August 1847.

Ew. Excellenz

ersuche ich in geneigte Erwägung zu ziehen, dass unter den bestehenden Verhältnissen und nach den mir zugestossenen Erfahrungen, mein Wunsch, aus meiner jetzigen Stellung als Kapellmeister auszuscheiden, ein aufrichtiger sein muss. Wenn ich nun meiner bis jetzt noch nicht geordneten Lage einerseits, andererseits aber

zumal einem Wohltäter gegenüber, dessen grösste Verdienste um meine Person mir eine unvergessliche Verpflichtung auferlegen,[1]) die vollste Rücksicht darauf zu nehmen habe, dass ich in meinem Vorhaben mit überlegtester Besonnenheit und ohne alle Übereilung zu Werke gehe, so hoffe ich der Billigung dieser Rücksicht von Seiten Ew. Excellenz gewiss sein zu dürfen. Richte ich zugleich die gehorsamste Bitte an Ew. Excellenz, bis zur Lösung der obschwebenden Frage mir amtliche Citationen zu ersparen,[2]) so fürchte ich nicht dies als grobe Dienstpflicht-Verletzung gedeutet zu sehen, da ich die wesentlichen Obliegenheiten eines Kapellmeisters auch jetzt nicht im geringsten zu vernachlässigen mir bewusst bin. — Ich bin so sehr von der allem Kleinlichen weit entfernten Gesinnung Ew. Excellenz überzeugt, dass ich mir sogar gestatte, bei dieser Gelegenheit meinen Wunsch, im Laufe dieses Monates auf 8 Tage verreisen zu dürfen, mit der Bitte um geneigte Erfüllung desselben auszusprechen, wobei ich dem Königl. Dienste keine Störung zu bereiten hoffe, da der Kapellmeister Reissiger, so viel ich von diesem weiss, seinen Urlaub erst im Monat September anzutreten gedenkt, in welchem ich denn jedenfalls noch fungieren werde, sobald Ew. Excellenz meine beschleunigte Entfernung aus dem Königl. Dienste nicht zuvor etwa selbst beantragen sollten.[3])

Schliesslich erlaube ich mir noch die Erklärung, dass, sollte es im unveränderten Willen Ew. Excellenz liegen, die Aufführung des ‚Rienzi' jetzt noch zustande gebracht zu sehen, ich, nach genauerer Überlegung der Umstände und nachdem ein gütliches Verfahren in diesem Bezug Missstimmung erzeugt hat, es für das Ratsamste halte, mit der Besetzung der Frauenpartieen in dieser Oper es beim Alten zu lassen."

Mit der Wiederaufnahme des „Rienzi" hatte es die Bewandtnis, dass sie, wie es scheint, durch König Friedrich Wilhelm IV. von Preussen veranlasst war: derselbe weilte nämlich damals eine Woche in Pillnitz bei König Friedrich August zum Besuch. „Jener muss aber mit diesem, und wahrscheinlich der ganze Hof, manches über mich gesprochen haben", meldet Wagner brieflich an Heine; „denn am Tage nach einer grossen Tafel kam Lüttichau in die Stadt gesprengt und bestellte, alles Übrige solle beiseite gesetzt werden und zunächst „Rienzi" wieder in Szene gehen. Wohlverstanden, alles nach meiner Katastrophe" — d. h. nach dem soeben dargestellten Zerwürfnis mit der Generaldirektion. Immerhin konnte der Vorgang dem einsam in seiner Wohnung im Marcolini'schen Palais an seinem „Lohengrin" schaffenden Künstler nur eine Genugtuung sein. Um so mehr, als im Oktober desselben Jahres eben derselbe „Rienzi" nun auch seinen — durch Meyerbeer um vier Jahre verzögerten! — Einzug

[1]) Es kann wohl niemand entgehen, dass die Verdienste, die sich Lüttichau um ihn erworben, mit der von Wagner ein für allemal unzertrennlichen Noblesse und seinem Dankbarkeitsbedürfnis in der obigen Wendung eine allzuhohe Bewertung erhalten haben!

[2]) Die Hervorhebung im Druck rührt nicht von Wagner her, und bezieht sich in erster Linie auf jene dem Meister verhassten „Konferenzen", in welchen Gutzkow ungestraft das grosse Wort führen durfte! (Vgl. Leben Wagners II, S. 211).

[3]) Die Hervorhebung im Druck rührt wiederum nicht von Wagner her.

in die Berliner Hofoper halten sollte. Leider war der Gegendruck damals in der preussischen Hauptstadt noch ein allgewaltiger: dieselbe Macht, der es gelungen war, die erste Aufführung des Werkes von Jahr zu Jahr hinauszuschieben, wusste es mit den ihr zu Gebote stehenden Mitteln auch weiterhin — nach den ersten acht Aufführungen — dauernd von der dortigen Bühne zu verbannen. Bekanntlich gelangte „Rienzi" (ganz wie der „Fliegende Holländer") erst nach Meyerbeers Tode — 1864 — wieder zur Aufführung, um von da ab unangefochten das Feld zu behaupten, und „Tannhäuser" und „Lohengrin" hatten inzwischen in Berlin einen äusserst schwierigen Kampf zu bestehen gehabt.

Aus sämtlichen bisher erwähnten Schriftstücken geht hervor, wie wenig der Meister jemals dazu gelangt ist, sich in seinem Dresdener Amte wohl und heimisch zu fühlen. Mit Widerstreben hatte er es angenommen (VI, 5. Jan. 1843); bereits nach Ablauf des ersten Jahres war er seinerseits schon wieder im Begriff gewesen es für allezeit niederzulegen (VIII, 11. Mai 1844), und nachdem alle Hoffnungen auf die Möglichkeit eines gründlicheren Eingreifens (IX, 2. März 1846) an der Zähigkeit des bestehenden Theaterschlendrians gescheitert waren, dienen die beiden letzten in der Reihe (XI, XII) nur zum Ausdruck des „aufrichtigen Wunsches", aus dieser qualvollen Stellung je eher, je lieber auszuscheiden, und der Aussicht darauf, dass Lüttichau etwa gar selbst, von sich aus, eine Beschleunigung seiner Entfernung aus dem Königlichen Dienste veranlassen könnte. „Vergeb'ne Hoffnung!" Wir kennen Lüttichaus Erwiderungen auf die einzelnen Briefe nicht, nur die Tatsache steht ausser allem Zweifel, dass er auch in diesem Punkte die gewohnte Zähigkeit bewies. Er entliess Wagner nicht, so wenig er andererseits darauf bedacht war, auf seine Wünsche und Forderungen Rücksicht zu nehmen. Das schliesst nicht aus, dass er Momente der Einsicht in die geistige Überlegenheit seines „Kapellmeisters", des Bewusstseins auch von seiner moralischen Würde, insbesondere der Vornehmheit, des feinen Zartgefühls hatte, die aus sämtlichen an ihn gerichteten Schriftstücken Wagners hervorleuchten und im persönlichen Verkehr wohl noch entschiedener, ausgeprägter hervorgetreten sind. Zeitweilig wurde dann dieses Wohlwollen, diese ihm abgerungene Hochachtung des Künstlers, wie des freien Mannes in ihm auch zur Tat. In der „Mitteilung an meine Freunde" spricht Wagner in diesem Sinne mit ausdrücklicher Anerkennung von dem „ihm geneigten Willen der Direktion", welche das Werk gegen alle Anfechtungen der damaligen Öffentlichkeit aufrecht erhielt, so dass es während der Dresdener Periode des Meisters zwanzig Mal zur Aufführung gelangte. Leider wissen wir aus der ferneren Entwicklung des beiderseitigen Verhältnisses, dass es ihm nicht gelang, einen andauernden und entscheidenden Einfluss auf den büreaukratischen Sinn seines Intendanten zu gewinnen,

und sich demgemäss dieses Verhältnis mit der Zeit immer hoffnungsloser und unerfreulicher gestaltete.

Im Frühjahr 1846 hatte Wagner mit dem, von uns mitgeteilten, ernsten Begleitschreiben (IX) seinen Reorganisationsplan für das Institut der Kgl. Kapelle der Generaldirektion eingereicht; es war nichts zu dessen Verwirklichung geschehen. Einen entsprechenden Reorganisations-Entwurf für das gesamte Institut der Kgl. Hofoper hatte er darin ebenfalls in Aussicht gestellt und bloss den Auftrag zu seiner Abfassung erwartet. Dieser Auftrag wurde nicht erteilt. Kein Wunder also, wenn die hoffnungsvoll sich anlassende Bewegung der Geister i. J. 1848, die Anerkennung bestehender Schäden, die scheinbare Bereitwilligkeit zu ihrer Verbesserung, ihn dazu veranlasste, den damals unausgeführten Entwurf nun, in dem Sinne eines „Nationaltheaters für das Königreich Sachsen" zur eingehenden Ausführung zu bringen, — nicht mehr aber zur Überreichung an die Generalintendanz, sondern zur unmittelbaren Einhändigung an den Minister des Innern, den liberal gesinnten Martin Oberländer (Leben Wagners II, S. 223). Wie empfindlich und eifersüchtig Lüttichau auf diese, durch die bisher gemachten Erfahrungen gebotene, Übergehung der zunächst liegenden Instanz blickte, wie sehr er sich dadurch getroffen fühlte, ist bekannt. Er liess sich dadurch zu der handgreiflichen Ungerechtigkeit der Behauptung hinreissen, Wagner habe „überhaupt, so lange er hier wäre, nichts genützt" (Ebendaselbst S. 273). Hatte die Direktion ihn denn zu dieser, von ihm selbst ersehnten, gemeinnützlichen Betätigung jemals kommen lassen? hatte sie ihm dazu nur im entferntesten den Weg geebnet und nur eine seiner Forderungen erfüllt? Hatten nicht innerhalb der bestehenden Verhältnisse, auf der gegebenen unvollkommenen Grundlage, die Aufführungen seiner eigenen Werke der Dresdener Bühne zu höchstem Glanze gereicht? Waren nicht die von Grund aus neustudierten Vorführungen Gluckscher Opern, wie der „Armida", und vor allem der in Dresden noch gar nicht aufgeführten „Iphigenia in Aulis", weiterhin der neunten Symphonie, ein Ehrenschmuck für Dresden gewesen, Vorgänge von einer Bedeutung, wie man sie bis dahin nicht gekannt? — Die beiden ersten Briefe aus dem stürmischen Jahr 1848 drucken wir hier nicht abermals ab, da sie durch mehrfachen Abdruck jedermann zugänglich sind.

Richard Wagner an Generaldirektor Freiherrn von Lüttichau (XIII), Dresden 18. Juni 1848.

(Es ist dies der grosse „politische" Brief, mit Bezug auf Wagners Rede im Vaterlandsverein, wörtlich mitgeteilt in den „Bayreuther Blättern", Jahrg. 1893, V./VI. Stück, ausserdem faksimiliert in Chamberlains grossem illustriertem Wagnerbuch).

Richard Wagner an Generaldirektor Freiherrn v. Lüttichau (XIV), Dresden 20. (?) Juni 1848.

(Wörtlich abgedruckt in Glasenapp, Leben Wagners II, S. 240. Das Schreiben beginnt mit der Anrede: „Vortrefflichster Mann!" und schliesst mit der Nachschrift: „Diesmal habe ich ‚Exzellenz' und Alles vergessen! Verzeihung! Es ging nicht anders!")

Zu dem ersten dieser beiden Briefe hatte es sich Eingangs um die erbetene Gewährung eines Stadturlaubes gehandelt; an diesen Eingang knüpft sodann der ihm folgende mit der Bitte um eine Verlängerung dieses, bereits erteilten Urlaubes zum Zweck einer zu unternehmenden Reise (vgl. Leben Wagners II, S. 242/44).

Richard Wagner an Generaldirektor Freiherrn von Lüttichau (XV),
Dresden 2. Juli 1848.

„Excellenz,

von Ihrer grossen Güte bin ich so fest überzeugt, dass ich keine Fehlbitte zu tun hoffe, wenn ich Sie herzlichst ersuche, den mir gewährten Urlaub noch verlängern zu wollen, vielleicht um 3 bis 4 Wochen: ich fühle das grösste Bedürfnis eine kleine Reise zu unternehmen, um Leib und Seele zu stärken und sie an neuen Eindrücken zu erfrischen. Unsereines ist nun einmal ein schwer zu erziehender Mensch! — Bis dahin werden ja wohl auch Sie, Excellenz, sowie ich, darin klarer sehen, ob mir überhaupt in Dresden noch eine Zukunft blühen kann, — und ich werde mir dann in Ruhe Ihren gütigen Rat erholen, und Ihrem Ermessen des Notwendigen und Schicklichen werde ich mit meiner Überzeugung gern und willig mich anschliessen."

An dieses Schreiben schliesst sich dann unmittelbar noch das folgende, als das letzte, uns bekannt gewordene aus der Dresdener Zeit:

Richard Wagner an Generaldirektor Freiherrn von Lüttichau (XVI),
Dresden 3. Juli 1848.

„Ew. Excellenz

gütiges Schreiben mit grösstem Danke für die darin ausgesprochene freundliche Gesinnung erwidernd, erlaube ich mir zunächst Ihnen anzuzeigen, dass ich sogleich nach Empfang desselben mich mit der herzlichsten und dringendsten Bitte an Kapellmeister Reissiger gewandt habe, für mich das unter Umständen vielleicht grosse Opfer bringen zu wollen, das eine Verlängerung meines Urlaubs allein möglich macht. Ich erkenne seine Mehrbeschäftigung an, glaube ihm auch herzlich gern, dass es ihm gerade schwer wird, ihr zu genügen, weshalb ich mich ihm dann auch jedenfalls unbedingt bereit erkläre, nach meinem Rücktritt in den Dienst — wenn dieser mir wieder möglich geworden sein wird — zu einer neuen Geschäftsteilung die Hand zu bieten, nach welcher ihm grundsätzlich der Dienst erleichtert werden soll, ausserdem aber dann so lange für ihn gänzlich einzutreten, als er es irgend verlangen mag: nur möge er dagegen anerkennen, dass es sich jetzt bei mir um eine moralische Lebensfrage handle, dass meine Bitte um Verlängerung meiner vorläufigen Dienstdispensation nicht auf Eigensinn, sondern auf einem tiefmenschlichen Gefühle der peinlichsten Natur begründet sei, welches mir gebieterisch hierin das Schickliche vorschreibt. Gewiss habe ich nicht nötig, Ew. Excellenz meine Stimmung näher zu bezeichnen; liegt nur meine Schuld zu Grunde, so bin ich auf jede Sühnung[1]) gefasst. Die Zeit vermag jedoch viel; gönnen wir ihr Raum, ihre heilende Macht auszuüben!"

[1]) So liest R. Prölss in seiner „Gesch. des Dresdner Hoftheaters"; in dem Abdruck in La Mara's „Musikerbriefen" II, S. 269 wird das fragliche Wort nicht „Sühnung", sondern „Büssung" gelesen; uns selbst hat das Original nicht vorgelegen.

Digitized by Google

Bei allem Bestreben, gegen Lüttichau gerecht zu sein, ist es doch nicht möglich, sein Auge gegen den hässlichen Flecken auf seinem Bilde zu verschliessen, wie er sich aus seinem hinterhaltig perfiden Bericht an den König vom 8. Februar 1848 ergibt (Leben Wagners II, S. 217/18), oder aus den durchaus unvornehmen, kleinlich erbitterten Schmähungen gegen Wagner auf der Konferenz am 14. Februar 1849 (ebendaselbst S. 272/74). Dazwischen liegt, als eine nicht minder unedle Handlungsweise jene rücksichtslose Ablehnung der „Lohengrin"-Partitur (ebendaselbst S. 258/59). „Wie stand es damals," schreibt Wagner darüber drei Jahre später an den alten Fischer, „als ich noch da war, der ich diese Oper eigens für Dresden und den damaligen Bestand des Personals geschrieben hatte? Damals hielt man es für gut, mich etwas zu schikanieren: schon waren dem jungen Heine die Bestellungen für die Dekorationen zugegangen, als es plötzlich Lüttichau einfiel, alles wieder abzubestellen. Ich habe damals geschwiegen: aber Ihr wusstet nicht, wie schmählich es mich niederdrückte, mich in meinen Kunstbestrebungen so abhängig zu wissen, dass ich nur als Heuchler und Speichellecker Fortkommen für meine Kunst hätte ersehen können. Pfui! wer Ehre im Leibe hat, macht sich da fort!"

Nach einer späteren Darstellung des Verhältnisses, von deren Gültigkeit man den Meister selbst zu überzeugen suchte, habe nun zwar Lüttichau damals den „Lohengrin" nicht aus eigenem Antriebe fallen lassen, sondern — infolge der Wühlereien einer Hofkamarilla — „auf einen Wink von oben her". Wer aber trug die Schuld, wenn der König selbst über Wagners Verdienste und berechtigte Ansprüche so mangelhaft unterrichtet war, wenn nicht der Intendant selbst, für den es Ehrensache gewesen wäre, unter seiner Verwaltung ein derartiges Vorgehen nicht zu dulden? Die Verblendung Lüttichaus über die dem schaffenden Genius gegenüber mindestens einzuhaltenden Grenzen der Schicklichkeit erreichte ihren Höhepunkt anlässlich jener bereits erwähnten Konferenz vom 14. Februar 1849, bei welcher der theatralische Bureaukratismus wahre Orgien feierte. Mit Recht musste der Künstler die ihm so unerwartet zuteil gewordene Überhäufung mit ebenso heftigen, als grundlosen Vorwürfen als eine unverdiente Kränkung empfinden. Fast um die gleiche Zeit (16. Februar) fand in Weimar unter Liszts Ägide die erste Aufführung des „Tannhäuser" statt. Wagner war nicht dazu anwesend. „Es war mir unmöglich, meinen Peiniger mit irgendeiner Bitte, wie der um einen Urlaub, anzugehen." Vielmehr hatte er, nach seinen eigenen Worten, mehrere Tage mit sich zu kämpfen, ob er es wirklich länger ertragen sollte, um des Bissen Brotes willen, den ihm sein Dienstverhältnis zu essen gebe, sich ferner noch „dem Despotismus der boshaftesten Ignoranz auszusetzen".

Es kamen die Maitage des Jahres 1849 und mit ihnen verwirklichte

Digitized by Google

sich für den ringenden und leidenden Künstler das, was er längst vorausempfunden: „es lebte in mir der Gedanke, dass ich wahrscheinlich nicht in Dresden als Kapellmeister sterben würde." Es war doch aller Zähigkeit Lüttichaus in jenen Zeitläufen nicht möglich, den von ihm ausgeübten eigentümlichen Zwang des blossen Hinhaltens auf die Dauer auszuüben, mit welchem er den jungen Meister trotz aller wiederholten Abschiedsgesuche immer wieder in der Fessel eines „Amtes" zurückzuhalten bestrebt war, mit welchem dieser innerlich nichts gemein hatte. „Wie mir die Dresdener Katastrophe längst in den Gliedern lag, wissen Sie," schreibt er bald darauf an seinen jungen Freund Uhlig, „— nur hatte ich keine Ahnung davon, welcher Sturmwind mich eigentlich von dort hinwegführen sollte. Versichert sind Sie auch wohl, dass alle Amnestie und Restitution der Welt mich nicht wieder vermögen könnten, irgendwo wieder Das zu werden, was ich in Dresden zu meinem grössten Leiden war."

Mit Herrn von Lüttichau gab es nun auch keine Verhandlungen mehr, weder mündliche noch schriftliche. Nur von einem Schreiben an die, unter allen Umständen ihm wohlgeneigte und von ihm hochverehrte, durch feinsinnige Bildung ausgezeichnete Gemahlin seines gewesenen Chefs, Frau Ida von Lüttichau (geb. v. Knobelsdorf), wissen wir: es galt die entschlossene Verhinderung des angeblich bereits gefällten Todesurteils über Heubner, eines der Häupter der „provisorischen Regierung" während der stürmischen Maitage, der sein schwieriges Amt mit rühmlicher Selbstaufopferung bis zur Erschöpfung durch Schlaflosigkeit durchgeführt hatte, und in diesem Zustande der Erschöpfung, in tiefem Schlaf, wehrlos gefangen genommen war. Welch' unmittelbare Wirkung jenes Schreiben ausgeübt, entzieht sich unserer Kenntnis: er pries darin die Verdienste Heubners und erklärte, wie der König nicht nur besser gefahren sein würde, wenn er ihn, nach seiner ursprünglichen Absicht, zum Ministerium berufen hätte, sondern, wie er jetzt noch nicht besser tun könnte, als wenn er Heubner kennen lernen und sich zum Freunde machen wollte. Tatsächlich wurde das im Januar 1850 gefällte und einige Monate später durch das Ober-Appellationsgericht bestätigte Todesurteil über Heubner von dem Monarchen „im Wege der Gnade" zu lebenslänglicher Zuchthausstrafe „gemildert" und auch diese blieb, wie die Folgezeit lehrte, ebensowenig „lebenslänglich", wie Wagners Anstellung zu Dresden! — Erst aus einem Briefe an Liszt vom 13. Januar 1853 erfahren wir, dass er sich auch wiederum an seinen einstigen Dresdener Intendanten gewandt: „An Lüttichau habe ich geschrieben und mir den ‚Lohengrin' jetzt dort verbeten, weil ich zu keinem seiner Kapellmeister das nötige Zutrauen habe." Mit Bezugnahme auf diese Erwähnung hat Prof. Altmann in seinem katalogischen Verzeichnis Wagnerscher Briefe das hier erwähnte Schreiben an Lüttichau, unter dem

Digitized by Google

hypothetischen Datum des 10. Januar 1853 mit registriert und es mithin drei Tage früher, als den Brief an Liszt, angesetzt. Er hat den Wortlaut des soeben zitierten Passus offenbar so aufgefasst, dass Wagner kürzlich (oder „soeben") an Lüttichau geschrieben habe. Diese Annahme ist, wie auch der Zusammenhang ergibt, nicht zutreffend; die Worte an Liszt referieren vielmehr bloss über etwas Vergangenes, vor fast einem Vierteljahr Geschehenes. Der dort gemeinte Brief an Lüttichau trägt vielmehr im Original das Datum des 29. November 1852 und entspricht, als Ausführung eines Vorsatzes, der kurz zuvor an Uhlig gerichteten Ankündigung: „Wegen des Lohengrin muss ich an Lüttichau schreiben, sobald ich nur erst etwas Bestimmtes weiss." Und weiterhin (27. November): „Weisst Du, dass die Dresdener Tannhäuser-Wiederaufführung durchaus nur unheimlich auf mich gewirkt hat? Allen Anzeichen nach darf ich mich für überzeugt halten, dass auch jetzt noch der Tannhäuser in Dresden keinen rechten und echten Erfolg gewonnen hat: dies Dresden wäre, wenn ich dort geblieben, das Grab meiner Kunst geworden. In Weimar, Schwerin, Breslau und Wiesbaden, überall übte sogleich die erste Vorstellung den Schlag aus, zu dem es in Dresden eigentlich gar nicht gekommen ist. Ich ahne, dass Dresden jetzt meinem ‚Lohengrin' schaden könnte, wenn er dort herauskäme." Aus dieser Stimmung heraus, und in dieser Befürchtung ist der Brief an Lüttichau sogleich auf der Stelle, und nicht erst nach zweieinhalb Monaten, geschrieben worden.

Richard Wagner an Generaldirektor von Lüttichau (XVII), Zürich 29. November 1852.

Auch aus diesem eingehenden, manches Persönliche berührenden Schreiben, ganz wie aus dessen Vorgängern, ausführlichere Mitteilungen zu machen, wären wir hier gern geneigt, wenn nicht der Zufall uns daran hinderte, dass die in unserem Besitz befindliche wortgetreue Kopie uns durch augenblicklichen Wechsel des Wohnortes unerreichbar ist. Aus der Erinnerung heben wir hier nur den einen Zug derselben hervor, dass es nicht allein das altgewohnte Zeremoniell der Anrede, sondern in seiner ganzen Abfassung genau dieselbe vertrauensvolle Sprache aufweist, wie nur irgend einer der Dresdener Briefe. Von einem Nachtragen der Verirrungen, in welche die „Exzellenz" ihm gegenüber, namentlich in der letzten Zeit ihres Verkehrs, zunehmend geraten war, zeigt sich keine Spur; es setzt überall nur das ungetrübte Wohlwollen voraus, welches ihm Lüttichau doch im persönlichen Verkehr, unter dem unmittelbaren Eindruck der bezaubernden Persönlichkeit Wagners, häufiger bewiesen haben muss, als es aus den Akten und Dokumenten hervorgeht. Den gleichen Ton finden wir auch in dem letzten Briefe Wagners an Lüttichau, aus Venedig, vom 9. Februar 1859 angeschlagen. Hierin handelt es sich um einen Versuch,

die Vermittelung seines alten Gönners zugunsten eines milderen Verfahrens für seine Rückkehr in das Königreich Sachsen anzurufen, als es ihm von dort aus einzig angetragen war: der König würde, so hiess es, nie von der einmal getroffenen Bestimmung abgehen, die Begnadigung nur für solche sich vorzubehalten, die der Untersuchung und Beurteilung seiner Gerichte sich gestellt haben würden. Unmöglich konnte er sich, der in den zehn Jahren ein ganz anderer geworden, der längst über die kurze Revolutionsepisode in seinem Leben hinaus war, nachträglich den Chancen einer richterlichen Untersuchung aussetzen, sich ein paar Monate lang verhören oder gar als politischen Märtyrer einstecken lassen! Wir lassen die hierauf bezüglichen ausführlichen und beredten brieflichen Ausführungen wenigstens teilweise folgen, durch eine verkürzte Wiedergabe des letzten an Lüttichau gerichteten Briefes.

Richard Wagner an Generaldirektor Freiherrn von Lüttichau (XVIII),

Venedig 9. Februar 1859.

Excellenz

Alle meine Lebensinteressen drängen sich gegenwärtig bei mir auf dem Punkte zusammen, wo ich für meine fernere Zukunft bestimmt wissen muss, woran ich mit meinem Schicksale bin: ob ich je wieder Deutschland werde betreten dürfen, oder ob ich ein für allemal darauf verzichten muss, und demgemäss, sowohl für meine häusliche Existenz, als für meine weiteren künstlerischen Unternehmungen auf das Ausland angewiesen bleibe.

Es dürfte Eurer Excellenz vielleicht nicht ganz unbekannt geblieben sein, dass seit länger schon der Grossherzog von Sachsen-Weimar, später auch der Grossherzog von Baden angelegentlich bei Sr. Majestät des Königs von Sachsen sich für meine straffreie Rückkehr nach Deutschland verwendet haben. Vor drei Jahren bereits habe auch ich selbst mich unmittelbar an Seine Majestät wegen meiner Begnadigung gewandt, und vor einem Jahre in einem Schreiben an Seine Königl. Hoheit des Prinzen Albert mein herzliches Gesuch um gnädige Verwendung für mich gerichtet. Ich bin auf alles dieses gänzlich ohne Bescheid geblieben. Dass aber nicht die mindeste Milde gegen mich eingetreten sei, habe ich soeben wieder zu meiner traurigsten Verwunderung aus den Schritten der Königl. Regierung, die Kaiserl. österreichische Regierung zu meiner Ausweisung aus Venedig zu bestimmen, ersehen müssen. Da ich in Venedig mich nur um der Herstellung meiner jetzt sehr leidenden Gesundheit willen aufhalte, so hoffe ich für diesmal, es werde der dringenden Verwendung meines hiesigen Arztes gelingen, Seine K. K. Hoheit den Generalgouverneur Erzherzog Ferdinand Maximilian zur Verzögerung meiner Ausweisung bis zur wärmeren Jahreszeit zu vermögen. Dennoch fühle ich auch durch diese Erfahrung jetzt mich aufgefordert, einen letzten Schritt zur Bestimmung meiner Lage zu tun. Ich hatte deshalb im Sinne, mich an den neu ernannten Königl. Minister der Justiz in Dresden zu wenden. Doch muss ich fürchten, von ihm doch nur einen amtlich ausgedrückten, unbefriedigenden Bescheid zu erhalten, und mehr wie je hatte ich, dies überlegend, inne zu werden, wie kläglich im Ganzen meine frühere Stellung in Dresden von mir benutzt worden war, dass ich jetzt vergebens nach einer einflussreichen Person [mich] umsehen muss, die dort mein so schwer leidendes Interesse vertrete. Da kann ich

denn nun nicht umhin einzusehen, dass, wie grosse Misstimmungen (ich wage zu behaupten: Missverständnisse) auch einst zwischen meinem verehrten Chef und mir eintraten, dennoch Eure Excellenz gewiss nicht ganz aufgehört haben, diejenige Teilnahme mir zu bewahren, die mich einst zu meiner Dresdener Stellung berief, und trotz grosser Sorgen, die ich Ihnen bereitete, mich meist doch immer schützend und freundlich aufrecht erhielt. Ich ersehe zu meiner grossen Freude auch aus Ihrem gütigen und rücksichtsvollen Benehmen gegen meine Frau, dass Sie mir ebenfalls wohl eine Erinnerung bewahren, in der manche bittere Rückempfindung sich wohlwollend aufgelöst hat; so dass ich nicht anders kann, als einsehen, wie Eure Excellenz eigentlich gewiss und bestimmt der durch mein Schicksal mir angezeigte letzte Vermittler am Dresdner Hofe sei, den ich jetzt nur mit grossem Unrecht umgehen würde (...).

So viel ich nun in Erfahrung gebracht, und aus Privatmitteilungen entnehmen konnte, sind Seine Majestät entschlossen, für die 1849 flüchtig gewordenen Teilnehmer am Dresdner Aufstande keine Amnestie eintreten zu lassen, sondern die Begnadigung sich nur für den Fall vorzubehalten, dass der Betreffende sich der Untersuchung und Beurteilung der Gerichte gestellt haben werde. Auch mir ist angedeutet worden, dass ich nur auf diesem Wege zu meiner Begnadigung würde gelangen können. Ich habe daher reiflich erwogen, ob es mir rätlich dünken dürfte, diesem Verfahren mich zu unterwerfen. Einesteils konnte ich mir sagen, dass unmöglich schwere und besonders gravierende Anklagen gegen mich erhoben werden könnten; einige, im Vertrauen mir mitgeteilte Hauptpunkte, erkannte ich sofort als durchaus unbegründet und deshalb unnachweisbar, so dass ich vielleicht nicht ohne Hoffnung einer gänzlichen Freisprechung mich der Untersuchung stellen könnte. Hätte ich nun dabei einen Zweck von entscheidender Lebenswichtigkeit; gälte es, zu einer Familie wieder zurückzukehren, in eine Anstellung, oder sonst einen bürgerlichen Beruf wieder einzutreten, die mir nur durch die Rückkehr in meine spezielle Heimat möglich sein könnten, — so würde ich wahrscheinlich zu jenem Schritte mich anlassen, selbst auf die Gefahr hin, eine kürzere Freiheitsstrafe noch überstehen zu müssen. Diese hierfür einzig entscheidende Rücksicht kann aber bei mir nicht stattfinden. Nach einer zehnjährigen Verbannung und gänzlichen Entfernung aus meinem künstlerisch-praktischen Wirkungskreise kann mir die Rückkehr in einen solchen, selbst wenn er mir geboten wäre, nicht mehr wünschenswert erscheinen. War von jeher meine Gesundheit sehr reizbar und zu höchst schädlichen Überanstrengungen geneigt, so ist dies jetzt in einem sehr erhöhten Grade der Fall. Durch eine feste Anstellung mit ständiger Funktion meine bürgerliche Lage zu verbessern, kann mir nicht mehr in den Sinn kommen; sie würde in Kurzem mein Tod sein. Alles, was ich mir bei der Rückkehr nach Deutschland als wünschenswert vorstellen kann, wäre lediglich die Möglichkeit, an einzelnen bedeutenden Theatern, in sehr seltenen Fällen, erste Aufführungen meiner Opern selbst zu überwachen. Ich gestehe, dass diese Möglichkeit, wenn sie mir geboten würde, sehr wohltätig auf mich und meine fernere Arbeitslust wirken müsste. — Doch rät mir meine Erfahrung, auch hierin behutsam zu sein, und, in Betracht der meist sehr ungenügenden Beschaffenheit der deutschen Opernpersonale, mir beim periodischen Befassen mit dem Einstudieren meiner Opern genau nicht mehr Erfrischung und Genugtuung zu versprechen, als andererseits durch Ärger, Kummer und Überanstrengung Verschlimmerung meiner Leiden entstehen könnte. Ja, meine Empfindlichkeit in der Berührung mit der Theaterwelt hat sich, wie ich aus einzelnen Wahrnehmungen entnehmen konnte, durch meine zehnjährige gänzliche Zurückgezogenheit ganz in dem Masse gesteigert, als meine Anforderungen immer feiner, geistiger und idealer geworden sind.

Eben diese Geistesstimmung, die andrerseits sich auf eine ungemein sensibel gewordene nervöse Beschaffenheit meiner Gesundheit gründet, lässt mich nun auch ernstlich erwägen, ob ich nicht eine höchst nachteilige Rücksichtslosigkeit gegen meinen leidenden Zustand begehen würde, wenn ich mich den jedenfalls sehr aufregenden und mehr als peinigenden Chancen einer gerichtlichen Untersuchung, mit irgend welchem (für mich unmittelbar schädlichem) Freiheitsentzug aussetzen wollte. Wenn ich mir sage, jetzt, nach zehn Jahren, in denen ich meine Ansichten so gänzlich geändert habe, dass ich in politischem Bezug gar nicht mehr als derselbe Mensch anzusehen bin; jetzt, wo jene unglückselig aufgeregte Zeit wie ein verwirrtes, durchaus unkenntlich gewordenes Traumbild mir vorschwebt, zu dem ich nur verwunderungsvoll den Kopf schütteln kann; jetzt also — sollte ich mich einer monatelangen Untersuchung aussetzen, langen, peinlichen Verhören über Dinge, die mir nur noch wie Schatten gegenwärtig sind, und in denen ich doch mit juristischer Genauigkeit mich zu verhalten hätte, endlich noch Konfrontationen mit jedem Beliebigen, der in jener Zeit etwas Verfängliches habe an mir beobachten wollen, unterziehen, — immerhin noch in der Sorge, für irgend eine damals begangene, längst bereute Torheit, in Strafe und Haft zu verfallen: — so kann ich nicht anders, als diesen Weg zu meiner Begnadigung, aus der Natur der Dinge und ihrer Rückwirkung auf meine leidende Gesundheit, für nicht existierend zu erkennen.

Von meiner geistigen und physischen Schonung hängt es ab, ob ich noch eine Reihe von Kunstwerken, zu denen die Entwürfe in mir leben, vollenden und der Welt zum Eigentum werde übergeben können; diese Rücksicht, die ich mit einigem Selbstgefühle nach meinen künstlerischen Erfolgen jetzt zu nehmen habe, gebietet mir, bestimmt und entschieden — ich erkläre Eurer Excellenz dies hiermit — von dem Versuche, auf dem angedeuteten Wege meine Begnadigung zu erwerben, abzusehen. — Ich hätte demnach herzlich zu beklagen, wenn ich denn nun einmal solch eine Unbesonnenheit, wie 1849, begehen musste, dies nicht als badischer, österreichischer, wohl selbst russischer Untertan, in Baden, Österreich oder Russland begangen zu haben, weil ich dann derselben Milde teilhaftig geworden sein würde, welche dort allen denen, die mit mir im ganz gleichen Falle waren, auf dem Wege gnädiger Niederschlagung der gegen sie eingeleiteten Untersuchungen, bereits längst straffreie Rückkehr in ihr Vaterland gewährt hat.

Sehe ich durch diese mir notwendige Erklärung den für jetzt einzig mir offen stehenden Weg zur Rückkehr nach Deutschland mir verschlossen, so will ich doch den Gedanken, ein für allemal aus meinem Vaterlande, dem ich durch meine Kunst bestimmter als je ein anderer Künstler angehöre, verbannt, und für Leben und Kunst ferner einzig auf das Ausland angewiesen zu sein, nicht eher als für meine definitiven Entschlüsse massgebend ansehen, als bis ich mich aus der Mitteilung Eurer Excellenz, um die ich Sie hiermit herzlichst angehe, die Notwendigkeit eines solchen Entschlusses als unabweisbar erkannt habe (. . . .). Fällt daher von jener Seite gar nichts in meine Wagschale, so müsste ich, wenn auch mit Kummer, mich doch zu resignieren wissen. Dann hätte ich ganz und entschieden dem Auslande allein nur noch anzugehören; es würde mir wehmütig sein, die Schwierigkeiten der Sprache für meine dramatischen Werke überwinden zu sollen, doch müsste mir hierbei eine wohl nicht ganz ungerechtfertigte Bitterkeit nach Möglichkeit helfen. Zur besonderen Genugtuung würde es mir aber gereichen, dass ich nicht selbst die Klage über die mir widerfahrene harte Behandlung zu führen hätte; — stumm, aber doch laut genug würde meine Grabschrift sie der Welt melden.

Digitized by Google

Wie dem nun sein werde, so fühle ich mich jetzt herzlich erleichtert, nachdem ich meinem ersten, einst so freundlichen, und jetzt gewiss mir nicht plötzlich entfremdeten Wohltäter mich mitgeteilt, und Eurer Excellenz es anheimgegeben habe, in welcher Weise es Ihnen gut dünkt, einen letzten entscheidenden Versuch für eine Bestimmung meines Schicksales zu unternehmen. Ich erwarte Ihre geneigte Antwort in dem Sinne, dass ich davon ein für allemal es abhängen lasse, ob ich je wieder nach Deutschland zurückkehre, oder nicht. Möge Gott Ihr Herz und Ihre Schritte lenken, da ich an Ihrer Weisheit nicht zu zweifeln habe!

Auf dieses, die Situation des verbannten Meisters in erschöpfender Weise darlegende Dokument mit seiner hinreissend warmen Herzens- und Geistesberedsamkeit ist uns — ausnahmsweise — auch die Antwort Lüttichaus erhalten. Er hat sie eigenhändig an die Spitze des Briefes gesetzt; sie trägt in ziemlich umgehender Erledigung das Datum: „Dresden, d. 16. Februar 1859".

Ihre Zuschrift vom 9. d. M. habe ich am 14. erhalten und verfehle nicht, Ihnen darauf zu erwidern, dass es nicht in meiner Stellung liegt, auf Ihre Begnadigung hin mit Erfolg einwirken zu können, indem das einmal festgestellte Prinzip, dass der Betreffende sich der Untersuchung und Beurteilung der Gerichte vorerst zu stellen habe, was Sie entschieden ablehnen, der Konsequenz wegen wohl nicht umgangen werden kann und wird, daher Ihnen überlassen bleibt, sich selbst unmittelbar an S. Maj. d. König zu wenden. Carl v. Lüttichau

Das war Alles. Kein Ton persönlicher Anhänglichkeit spricht aus diesen Zeilen. Auch hier war Wagner, wie überall und immer, aus der Fülle seiner menschlichen Natur heraus der reicher und grossmütiger Spendende gewesen. Man würde sich auch vergeblich bemühen, zwischen diesen Zeilen, kurz und offiziell, wie sie gehalten sind, etwas von Lüttichaus wahren und tieferen Empfindungen für den ihm einst unterstellten schöpferischen Genius herauslesen zu wollen. Sie sind darin nicht enthalten. Doch dürfte man ihm vielleicht unrecht tun, sie auch in seinem Inneren, seiner Erinnerung, als nicht vorhanden zu betrachten. Aus den eigenen Erinnerungen Wagners spricht manches dagegen. Wir können hierfür nur abermals auf die ausführlichere Charakterschilderung Lüttichaus in unserer Biographie des Meisters (Leben Wagners II, S. 9/10) verweisen. Die Unzulänglichkeit seiner Bildung, der Mangel jedes spezifischen Kunstverständnisses gaben ihm der überlegenen Künstlerpersönlichkeit gegenüber wiederholt jene äusserlich schroffe ablehnende Haltung, der seine wahre Empfindung offenbar nicht immer entsprach. Es scheint, er habe diese im Verkehr mit Wagner immer zurückgehalten, bis auf die wenigen Fälle, wo sie — selten, aber von dem jungen Meister wohl verstanden — von Person zu Person sich äusserte. Vielleicht hätte sich dies auch an einem anderen als gerade dem sächsischen Hofe etwas anders gestaltet? Von der Feindseligkeit, welche sich nach den Maiereignissen und nach Wagners

Fig. 1. Ansicht der Stadt Jerusalem. Aufnahme vom Ölberg. Im Vordergrund Gräber, im Hintergrund die Stadtmauer mit dem Löwentor, rechts davon die Kuppel der Omarmoschee, links davon die Kuppel der Grabeskirche. Fig. 2. Ansicht der Stadt Jerusalem. Aufnahme vom Ölberg. Im Vordergrund Gräber, im Hintergrund die Stadtmauer mit dem Löwentor, rechts davon die Kuppel der Omarmoschee, links davon die Kuppel der Grabeskirche. Fig. 3. Ansicht der Stadt Jerusalem. Aufnahme vom Ölberg. Im Vordergrund Gräber, im Hintergrund die Stadtmauer mit dem Löwentor, rechts davon die Kuppel der Omarmoschee, links davon die Kuppel der Grabeskirche. Fig. 4. Ansicht der Stadt Jerusalem. Aufnahme vom Ölberg. Im Vordergrund Gräber, im Hintergrund die Stadtmauer mit dem Löwentor, rechts davon die Kuppel der Omarmoschee, links davon die Kuppel der Grabeskirche.

Fig. 1. Ansicht der Stadt Jerusalem. Aufnahme vom Ölberg. Im Vordergrund Gräber, im Hintergrund die Stadtmauer mit dem Löwentor, rechts davon die Kuppel der Omarmoschee, links davon die Kuppel der Grabeskirche.

BAYREUTH 1906

von Dr. Carl Hagemann-Essen

Bayreuth steht im Zeichen der Jubiläen. Heuer erklingen die Fanfaren auf dem „lieblichen Hügel" im dreissigsten Jahre, wobei gleichzeitig der „Ring" als ältester Bayreuther unter des Meisters Dramen seinen dreissigsten Bayreuther Geburtstag und damit seinen dreissigsten Geburtstag überhaupt begehen darf. Und im nächsten Sommer, wo wieder gespielt werden soll, tritt der „Parsifal" — Bayreuths Lieblings- und Schmerzenskind: sein letztgeborener, von treuen Pflegern ängstlich behüteter Spross — in das zweite Jahrhundertviertel eines kunstfrohen Daseins ein. Von Freunden Wagnerscher Kunst ist nun angeregt worden (mit grossem Recht, wie mir scheint), des Meisters einzigartiges, so ganz abseits von allem übrigen Opernschaffen stehendes dramatisches Mysterium zu diesen Feiertagen in einem neuen, durchaus stilvollen und in einem die bedeutsamen Errungenschaften moderner Bühnenkunst mit vollem Bewusstsein ausnützenden dekorativen Gewande zu zeigen — ihm alle die schlagkräftigen, bühnenkünstlerischen Werte angedeihen zu lassen, die zur Freude der Kulturmenschheit in fünfundzwanzig regsamen Jahren eines gesteigerten Fortschritts erprobt und anderorten auf deutschen Schaubrettern längst als ständige Einrichtungen zu geniessen sind, die man infolgedessen nun aber auch im Brennpunkt des europäischen Operntheaters, in Bayreuth, nicht mehr missen möchte. Man erwartet, dass die Worte, die der Schöpfer des „Parsifal" einstens im Schosse Wahnfrieds zu seinen ausübenden Künstlern sprach, vor allen anderen gerade hier und nicht zuletzt für die Darstellung seines Schwanengesanges beherzigt werden: „Kinder! macht Neues! Neues und abermal Neues! Hängt ihr euch ans Alte, so hat euch der Teufel der Unproduktivität und ihr seid die traurigsten Künstler . . ."

Im ganzen wäre eine vollständige Neubeschaffung der Dekorationen und der Kostüme dringend notwendig. Dass die Bayreuther in dieser Hinsicht sehr wohl wissen, worauf es ankommt, zeigen einige neue Szenenbilder des „Ringes", die im Laufe der letzten Jahre neu gestellt wurden und das Entzücken jedes Kenners erregen: z. B. die durchaus plastisch durchgebildete öde Felshöhe des zweiten Walkürenaktes und jetzt vor allem auch die stimmungsstarke, malerisch wunderbar fein empfundene Waldszenerie im „Siegfried", in die hinein sich dann der ganze Nuancenreichtum des ausgezeichneten und ausgezeichnet gehandhabten Bayreuther Beleuchtungsapparates ergiesst. Im einzelnen hätte sich die Phantasie irgend eines grossen Künstlers alsdann mit dem dekorationsmalerischen Problem des Blumengartens zu beschäftigen, der mitsamt seinen lebenden Blumen fürderhin nicht mehr wie bisher gezeigt werden kann. Hat man alsdann die gleissenden Verführerinnen einmal anders angezogen und ihrem teuflischen Getue einen wollüstigeren Rahmen gegeben, so wird es der ausgezeichneten Bayreuther Massenregie, der wir ja den berühmten zweiten Tannhäuser-Akt, das erste Lohengrin-Finale und die Meistersinger-Festwiese danken, nicht schwer werden, das entzückende lyrische Tanzintermezzo der Parsifalpartitur in die ausgiebige szenische Erscheinungsform umzusetzen.

Wie weit man in Wahnfried diesen heute ganz allgemeinen Wünschen nachkommen wird, bleibt abzuwarten. Jedenfalls dürfte es das beste Mittel sein, um den „Parsifal" als Bayreuther Vermächtnis zu erhalten, wenn man ihn jetzt zum Jubiläum in äusserer und innerer Vollendung neu erstehen liesse.

Sehr sinnig mutet es an, dass man zum Geleit des Jubiläums-„Parsifal" den „Lohengrin" erkoren hat. Vielleicht lässt man die Reihe der Aufführungen im nächsten Sommer einmal mit dem „Parsifal" beginnen, um alsdann den „Lohengrin" unmittelbar daran anschliessen zu können. Es würde ungemein reizvoll sein, die beiden Gralsdramen einmal unmittelbar hintereinander geniessen zu können.

Die „Parsifal"-Aufführung stand unter dem Stern einer neuen Bayreuther Jugend. Alois Hadwiger, ein junger Sänger aus Graz, der vor Jahren von Siegfried Wagner entdeckt und der Bayreuther Singschule übergeben worden war, versuchte sich in der Titelrolle und betrat damit überhaupt zum ersten Male mit einer grösseren Aufgabe die Bühne, denn sein Froh des Jahres 1904 hatte zu irgend einem abschliessenden Urteil noch keine Gelegenheit gegeben. Inzwischen war man fleissig um ihn bemüht gewesen, so dass man es wagen durfte, den Neuling für den indisponierten Schmedes als Parsifal hinauszustellen. Einen in Wuchs, Aussehen und Haltung prächtigeren Heldenknaben als diesen sahen die Festspielgäste bisher wohl kaum. Hadwiger bringt in seinem Äusseren schlechterdings alles für die Partie mit und weiss so mit dem ersten Auftreten gleich die volle Illusion zu schaffen, was man bekanntlich nicht von allen Parsifalvertretern der nun ablaufenden fünfundzwanzig Jahre behaupten kann. Gesanglich zwar ist er noch nicht fertig. Die Stimme sitzt noch nicht einwandfrei und der Ton wird vielfach noch zu gaumig gebildet. Auch fehlt dem Organ noch die rechte Durchschlagskraft, um beispielsweise das berühmte „Amfortas" im zweiten Akt mit der nötigen Erschütterung hinausbringen zu können. Auch werden die Stellen des geläuterten Parsifal noch einer ausgiebigen Durchfeilung bedürfen. Der dritte Akt wurde in Bayreuth schon würdiger, hoheitsvoller gezeigt. Interessant war die Kundry der Frau Leffler-Burckard aus Wiesbaden, die alle Phasen dieser eminent schwierigen Aufgabe mit grosser Deutlichkeit des Ausdrucks zu nehmen wusste. Ihre umfangreiche, gut gebildete und auch hinreichend machtvolle Stimme gibt leicht und willig alles her, was diese anspruchsvolle, rätselreiche Partie fordert. Vielleicht gab die Künstlerin in den Verführungsszenen des zweiten Aufzuges ein wenig zu viel an psychologischer Ausdeutung im Mimisch-Gestischen. Der Parsifalstil, wie er auf dem Hügel festgehalten wird, scheint mir vor allem ein Betonen der durchgehenden grossen Linie zu bedingen und auf eine Vereinfachung des darstellerischen Apparates hinzuweisen. Auch Herr Berger (Berlin) als Amfortas konnte im ganzen wohl gefallen, wenn die ganze Leistung immerhin auch noch entwicklungsfähig ist. Er hatte eine sehr gute Maske gemacht und verstand zu singen. Vom Stamme der Alten war dazu Paul Knüpfer-Gurnemanz zur Freude aller ständigen Festspielbesucher geblieben, der in dieser Partie mit Felix von Kraus, dem erklärten Liebling des Hauses Wahnfried, abzuwechseln hat. Für diese seine wahrhaft grosszügig-erhabene, meisterliche Stilleistung ist kein Lob gross genug. Er führte uns an diesem Abend mehrfach auf die höchsten Höhen moderner Kunstübung, wozu aber immer noch allein Bayreuth mit seinen einzigartigen Spielbedingungen die Möglichkeit bietet. So war denn die Parsifalaufführung, die Muck mit gewohnter Präzision dirigierte, von edler Weihe getragen. Und da auch die Chöre unter dem Berliner Chormeister Rüdel von ihrer Klangschönheit und Sicherheit nichts verloren hatten, so konnte der diesjährige erste Parsifalabend den Vergleich mit früheren wohl aushalten. Hoffentlich weiss man das Erbe, das Kniese jahrzehntelang mit zäher Aufopferung zu wahren verstand, in Bayreuth

Digitized by Google

auch ferner zu hüten und zu hegen. War dieser echte deutsche Mann auch kein Höhenführer im Reiche der neueren tragischen Bühne für das musikalische Drama, so darf ihm doch seine unermüdliche Pionierarbeit, die Unerbittlichkeit seines Willens im Dienste notwendiger und wichtiger Einzelheiten jetzt nach seinem Tode nicht geschmälert werden. Es bedarf bei einem so riesenhaften Ganzen, wie es die stilvolle Aufführung eines Wagnerschen Dramas doch darstellt, auch Grosser im Kleindienst. Und wohl uns, dass es solche Menschen und Künstler gibt — dass es sie in Bayreuth gab und hoffentlich auch fürder geben wird. Jedenfalls sollte Knieses Name hier nicht fehlen, wenn ihn das offizielle Verzeichnis der Festspiele auch nicht mehr als Chef der Bühnenleitung aufweist.

Zusammen mit dem „Parsifal" und dem „Ring" gab es auch diesmal wieder, wie in den letzten Jahren üblich, eine Neuinszenierung — besser eine Neueinstudierung. Es lag nahe, dazu den „Tristan" zu wählen. Nicht nur, dass dieses für viele Kunstfreunde bedeutsamste Werk des Meisters längere Zeit in Bayreuth nicht zu sehen und zu hören war — das wundervolle Wesendonk-Buch, dem wir nunmehr die tiefsten Einblicke in die seelischen Vorbedingungen des Liebesdramas, in sein Wachsen, Werden und Vollenden danken, hatte wohl in vielen den glühenden Wunsch geweckt, dass Wagners Hohelied vom Manne und Weibe einmal wieder an geweihter Stätte in denkbarster Vollendung erstehen und damit nicht nur allen Liebhabern höchster Kunst ein weit nachhallender Genuss, sondern der Muse dieses Dramas, jener holden Frau der Züricher Monde, ein würdiges Denkmal gesetzt werden möchte. Und so sah man denn diesem Ereignis allseitig mit grösster Spannung und auch naturgemäss mit den gesteigertsten Ansprüchen entgegen. Bayreuth musste hier nun doch — so meinte man — zu einer unerhört grossen Tat ausholen. Verlangt doch gerade der „Tristan" neben dem „Parsifal" am dringendsten, unerbittlichsten nach der Festspielbühne, nach Festspielstimmung. Und so kann es denn immerhin nicht wunder nehmen, dass es für viele besonders Anspruchsvolle eine kleine Enttäuschung gab, als die alten Dekorationen des 1892er „Tristan" ohne die geringste Änderung und Auffrischung wieder zum Vorschein kamen. Dieser Rahmen der letzten Tristan-Periode ist ja ohne Zweifel in der Hauptsache recht schön und vermag den Verlauf des Stückes in keinem Falle zu stören. Wie fein abgestimmt sind z. B. die tiefblauen und tiefroten Töne des zeltartigen Gemaches im ersten Aufzuge und wie echt und günstig nehmen sich durchweg die dabei sehr geschmackvoll durchgebildeten Kostüme aus. Ob man aber nicht doch erwarten durfte, dass bei dieser Gelegenheit in Bayreuth die Lösung des dekorativen Problems im ersten Akt hätte versucht werden müssen, das doch heute mit dem riesenhaften, die ganze Bühne einnehmenden Zeltzimmer noch keineswegs gelöst ist — dass ferner der Schlussaufzug einmal auch im Dekorativen schon in der ganzen trostlosen Öde, wie sie die traurige Hirtenweise so unnachahmlich zu malen weiss, gezeigt würde! Dies muss also vorläufig noch ein frommer Wunsch bleiben, dem hoffentlich einer der nächsten Festspielsommer die Erfüllung bringt. Sonst kann man beim „Tristan" eigentlich nur loben. Die Leistung des Orchesters unter Mottl war so, wie man sie erwarten durfte: gross, glänzend und stellenweise sphärenhaft-schön. Dass dieser prachtvolle Künstler wieder an der Wagnerstätte zur Mitarbeit berufen wurde, soll den Bayreuthern ganz besonders gedankt werden. Marie Wittich gibt sich als Isolde im rein Darstellerischen noch nicht frei genug. Sie klebt noch ein wenig an all den vielen, für sich ja trefflichen Einzelheiten, die man ihr in Wahnfried zur

Beobachtung empfohlen hat. Es fehlt noch in etwas die grosse Linie und die Selbstverständlichkeit im künstlerischen Wollen, wie sie z. B. die darstellerisch einzige Brünnhilde der Gulbranson aufweist. Gesanglich aber war die Leistung von ausgereifter Schönheit und in ihrer Gesamtwirkung kaum zu überbieten. Dasselbe gilt auch für die Brangäne der Fleischer-Edel, die mit dieser Aufgabe künstlerisch wohl nicht ganz so hoch stieg, wie beim vorigen Male mit der verblüffenden Darstellung der Elisabeth im „Tannhäuser" — die aber dennoch grosse Erwartungen einzulösen verstand. Die geschlossenste, überwältigendste Leistung des Tristanabends, vielleicht des ganzen ersten Cyklus überhaupt, bot aber Dr. Alfred von Bary als Tristan. In ihm hat Bayreuth offenbar eine ganz grosse Künstlernatur entdeckt und, wie es jetzt deutlich wurde, bereits zu einer weit fortgeschrittenen Künstlerschaft herangebildet. In ihm scheinen sich zwingende intuitive Schöpferkraft und grosse, das Kunstwerk im ganzen und einzelnen bis ins letzte und kleinste durchdringende Intelligenz zu paaren. Dazu verfügt der Künstler über ein sinnlich schönes, ausdrucksvolles Organ, das in der Tiefe und Mittellage schon nahezu ganz wunschlos lässt und nur in der Höhe noch der letzten klanglichen Vollendung bedarf. So wurden die Szenen auf dem Schmerzenslager im dritten Akt zu einer ergreifenden Offenbarung. Man darf es nunmehr sagen: von Alfred von Bary kann uns noch einmal des Grossen Grösstes gewiesen werden. Walter Soomer als Kurwenal hatte mit einer leichten Indisposition zu kämpfen, so dass die allem Anschein nach mächtige Stimme nicht zu voller Entfaltung kommen konnte. Herrlich dagegen sang Felix von Kraus den Marke-Monolog. Er ist doch der Meistersänger der modernen deutschen Gesangschule.

Die erste „Ring"-Aufführung wurde wesentlich von den längst bekannten Leistungen der alten Bayreuth-Garde getragen. Hans Richter sass am Pult: wie immer als ein Klangzauberer grossen Stils, geläutertsten Geschmacks — als Wahrer und Förderer der guten alten Tradition, die nun doch einmal kein leerer Wahn ist — als nachschaffender Baumeister des gewaltigen Tragödiengebäudes. Als Erda und Waltraute war uns Ernestine Schumann-Heink zurückgekehrt, die sich mit ihrer pompösen Künstlerschaft schnell wieder in die grossen gesanglich-darstellerischen Stilaufgaben hineinfand. Den Wotan gab auch diesmal Bertram, der ebenso wie Ernst Kraus (Siegfried) die Bayreuther Gelegenheit nicht vorübergehen lässt, um verschiedene Scharten der voraufgegangenen Winter auszuwetzen. Beide Künstler boten ihr bestes auf: und da gab es eben etwas ganz grosses. Zur Seite stellten sich ihnen auch in diesem Jahre wieder Hans Breuer, der prächtige Mime, Ellen Gulbranson als grosszügige Walküre, Frau Reuss-Belce als hoheitsvoll zürnende Göttermutter und nicht zuletzt Dr. Briesemeister, der unübertreffliche Loge. Die jüngeren Kräfte: u. a. die Herren Soomer (Donner), Hadwiger (Froh), Corvinus und Braun (Riesen), Berger (Gunther), Hinckley (Hagen), Peter Cornelius (Siegmund) und die Damen Feuge-Gleiss (Freia), Rüsche-Endorf (Gutrune), von Kraus-Osborne, Hempel, sorgten für ein abgerundetes Ensemble. Nicht so recht am Platze war der Hamburger Dawison als Alberich. Ihm fehlte im Spiel und Gesang die ungeheure Dämonik, die diesen stets verneinenden Zwergengeist auszeichnet. Die Abfolge der teilweise herrlichen Szenenbilder mit ihren Wolkengefügen und Beleuchtungsphänomenen liess unter Meister Kranichs Leitung auch diesmal wieder nichts zu wünschen.

Vol. XXXIII. No. 1. [Price 1s. 6d.]

Saturday, January 1, 1859.

Household Words.

A WEEKLY JOURNAL.

Conducted by CHARLES DICKENS.

CONTENTS.

THE LAST GIFT	1
THE LAST GIFT. Chapter the Second	3
THE LAST GIFT. Chapter the Third	5
THE LAST GIFT. Chapter the Fourth	7
THE LAST GIFT. Chapter the Fifth	9
THE LAST GIFT. Chapter the Sixth	11
THE LAST GIFT. Chapter the Seventh	13
THE LAST GIFT. Chapter the Eighth	15
THE LAST GIFT. Chapter the Ninth	17
THE LAST GIFT. Chapter the Tenth	19
THE LAST GIFT. Chapter the Eleventh	21
THE LAST GIFT. Chapter the Twelfth	23
THE LAST GIFT. Chapter the Thirteenth	25
THE LAST GIFT. Chapter the Fourteenth	27
THE LAST GIFT. Chapter the Fifteenth	29
THE LAST GIFT. Chapter the Sixteenth	31
THE LAST GIFT. Chapter the Seventeenth	33
THE LAST GIFT. Chapter the Eighteenth	35
THE LAST GIFT. Chapter the Nineteenth	37
THE LAST GIFT. Chapter the Twentieth	39
THE LAST GIFT. Chapter the Twenty-first	41
THE LAST GIFT. Chapter the Twenty-second	43
THE LAST GIFT. Chapter the Twenty-third	45
THE LAST GIFT. Chapter the Twenty-fourth	47
THE LAST GIFT. Chapter the Twenty-fifth	49
THE LAST GIFT. Chapter the Twenty-sixth	51
THE LAST GIFT. Chapter the Twenty-seventh	53
THE LAST GIFT. Chapter the Twenty-eighth	55
THE LAST GIFT. Chapter the Twenty-ninth	57
THE LAST GIFT. Chapter the Thirtieth	59
THE LAST GIFT. Chapter the Thirty-first	61
THE LAST GIFT. Chapter the Thirty-second	63
THE LAST GIFT. Chapter the Thirty-third	65
THE LAST GIFT. Chapter the Thirty-fourth	67
THE LAST GIFT. Chapter the Thirty-fifth	69
THE LAST GIFT. Chapter the Thirty-sixth	71
THE LAST GIFT. Chapter the Thirty-seventh	73
THE LAST GIFT. Chapter the Thirty-eighth	75
THE LAST GIFT. Chapter the Thirty-ninth	77
THE LAST GIFT. Chapter the Fortieth	79
THE LAST GIFT. Chapter the Forty-first	81
THE LAST GIFT. Chapter the Forty-second	83
THE LAST GIFT. Chapter the Forty-third	85
THE LAST GIFT. Chapter the Forty-fourth	87
THE LAST GIFT. Chapter the Forty-fifth	89
THE LAST GIFT. Chapter the Forty-sixth	91
THE LAST GIFT. Chapter the Forty-seventh	93
THE LAST GIFT. Chapter the Forty-eighth	95
THE LAST GIFT. Chapter the Forty-ninth	97
THE LAST GIFT. Chapter the Fiftieth	99
THE LAST GIFT. Chapter the Fifty-first	101
THE LAST GIFT. Chapter the Fifty-second	103
THE LAST GIFT. Chapter the Fifty-third	105
THE LAST GIFT. Chapter the Fifty-fourth	107
THE LAST GIFT. Chapter the Fifty-fifth	109
THE LAST GIFT. Chapter the Fifty-sixth	111
THE LAST GIFT. Chapter the Fifty-seventh	113
THE LAST GIFT. Chapter the Fifty-eighth	115
THE LAST GIFT. Chapter the Fifty-ninth	117
THE LAST GIFT. Chapter the Sixtieth	119
THE LAST GIFT. Chapter the Sixty-first	121
THE LAST GIFT. Chapter the Sixty-second	123
THE LAST GIFT. Chapter the Sixty-third	125
THE LAST GIFT. Chapter the Sixty-fourth	127
THE LAST GIFT. Chapter the Sixty-fifth	129
THE LAST GIFT. Chapter the Sixty-sixth	131
THE LAST GIFT. Chapter the Sixty-seventh	133
THE LAST GIFT. Chapter the Sixty-eighth	135
THE LAST GIFT. Chapter the Sixty-ninth	137
THE LAST GIFT. Chapter the Seventieth	139
THE LAST GIFT. Chapter the Seventy-first	141
THE LAST GIFT. Chapter the Seventy-second	143
THE LAST GIFT. Chapter the Seventy-third	145
THE LAST GIFT. Chapter the Seventy-fourth	147
THE LAST GIFT. Chapter the Seventy-fifth	149
THE LAST GIFT. Chapter the Seventy-sixth	151
THE LAST GIFT. Chapter the Seventy-seventh	153
THE LAST GIFT. Chapter the Seventy-eighth	155
THE LAST GIFT. Chapter the Seventy-ninth	157
THE LAST GIFT. Chapter the Eightieth	159
THE LAST GIFT. Chapter the Eighty-first	161
THE LAST GIFT. Chapter the Eighty-second	163
THE LAST GIFT. Chapter the Eighty-third	165
THE LAST GIFT. Chapter the Eighty-fourth	167
THE LAST GIFT. Chapter the Eighty-fifth	169
THE LAST GIFT. Chapter the Eighty-sixth	171
THE LAST GIFT. Chapter the Eighty-seventh	173
THE LAST GIFT. Chapter the Eighty-eighth	175
THE LAST GIFT. Chapter the Eighty-ninth	177
THE LAST GIFT. Chapter the Ninetieth	179
THE LAST GIFT. Chapter the Ninety-first	181
THE LAST GIFT. Chapter the Ninety-second	183
THE LAST GIFT. Chapter the Ninety-third	185
THE LAST GIFT. Chapter the Ninety-fourth	187
THE LAST GIFT. Chapter the Ninety-fifth	189
THE LAST GIFT. Chapter the Ninety-sixth	191
THE LAST GIFT. Chapter the Ninety-seventh	193
THE LAST GIFT. Chapter the Ninety-eighth	195
THE LAST GIFT. Chapter the Ninety-ninth	197
THE LAST GIFT. Chapter the One Hundredth	199
THE LAST GIFT. Chapter the One Hundred and First	201
THE LAST GIFT. Chapter the One Hundred and Second	203
THE LAST GIFT. Chapter the One Hundred and Third	205
THE LAST GIFT. Chapter the One Hundred and Fourth	207
THE LAST GIFT. Chapter the One Hundred and Fifth	209
THE LAST GIFT. Chapter the One Hundred and Sixth	211
THE LAST GIFT. Chapter the One Hundred and Seventh	213
THE LAST GIFT. Chapter the One Hundred and Eighth	215
THE LAST GIFT. Chapter the One Hundred and Ninth	217
THE LAST GIFT. Chapter the One Hundred and Tenth	219
THE LAST GIFT. Chapter the One Hundred and Eleventh	221
THE LAST GIFT. Chapter the One Hundred and Twelfth	223
THE LAST GIFT. Chapter the One Hundred and Thirteenth	225
THE LAST GIFT. Chapter the One Hundred and Fourteenth	227
THE LAST GIFT. Chapter the One Hundred and Fifteenth	229
THE LAST GIFT. Chapter the One Hundred and Sixteenth	231
THE LAST GIFT. Chapter the One Hundred and Seventeenth	233
THE LAST GIFT. Chapter the One Hundred and Eighteenth	235
THE LAST GIFT. Chapter the One Hundred and Nineteenth	237
THE LAST GIFT. Chapter the One Hundred and Twentieth	239
THE LAST GIFT. Chapter the One Hundred and Twenty-first	241
THE LAST GIFT. Chapter the One Hundred and Twenty-second	243
THE LAST GIFT. Chapter the One Hundred and Twenty-third	245
THE LAST GIFT. Chapter the One Hundred and Twenty-fourth	247
THE LAST GIFT. Chapter the One Hundred and Twenty-fifth	249
THE LAST GIFT. Chapter the One Hundred and Twenty-sixth	251
THE LAST GIFT. Chapter the One Hundred and Twenty-seventh	253
THE LAST GIFT. Chapter the One Hundred and Twenty-eighth	255
THE LAST GIFT. Chapter the One Hundred and Twenty-ninth	257
THE LAST GIFT. Chapter the One Hundred and Thirtieth	259
THE LAST GIFT. Chapter the One Hundred and Thirty-first	261
THE LAST GIFT. Chapter the One Hundred and Thirty-second	263
THE LAST GIFT. Chapter the One Hundred and Thirty-third	265
THE LAST GIFT. Chapter the One Hundred and Thirty-fourth	267
THE LAST GIFT. Chapter the One Hundred and Thirty-fifth	269
THE LAST GIFT. Chapter the One Hundred and Thirty-sixth	271
THE LAST GIFT. Chapter the One Hundred and Thirty-seventh	273
THE LAST GIFT. Chapter the One Hundred and Thirty-eighth	275
THE LAST GIFT. Chapter the One Hundred and Thirty-ninth	277
THE LAST GIFT. Chapter the One Hundred and Fortieth	279
THE LAST GIFT. Chapter the One Hundred and Forty-first	281
THE LAST GIFT. Chapter the One Hundred and Forty-second	283
THE LAST GIFT. Chapter the One Hundred and Forty-third	285
THE LAST GIFT. Chapter the One Hundred and Forty-fourth	287
THE LAST GIFT. Chapter the One Hundred and Forty-fifth	289
THE LAST GIFT. Chapter the One Hundred and Forty-sixth	291
THE LAST GIFT. Chapter the One Hundred and Forty-seventh	293
THE LAST GIFT. Chapter the One Hundred and Forty-eighth	295
THE LAST GIFT. Chapter the One Hundred and Forty-ninth	297
THE LAST GIFT. Chapter the One Hundred and Fiftieth	299
THE LAST GIFT. Chapter the One Hundred and Fifty-first	301
THE LAST GIFT. Chapter the One Hundred and Fifty-second	303
THE LAST GIFT. Chapter the One Hundred and Fifty-third	305
THE LAST GIFT. Chapter the One Hundred and Fifty-fourth	307
THE LAST GIFT. Chapter the One Hundred and Fifty-fifth	309
THE LAST GIFT. Chapter the One Hundred and Fifty-sixth	311
THE LAST GIFT. Chapter the One Hundred and Fifty-seventh	313
THE LAST GIFT. Chapter the One Hundred and Fifty-eighth	315
THE LAST GIFT. Chapter the One Hundred and Fifty-ninth	317
THE LAST GIFT. Chapter the One Hundred and Sixtieth	319
THE LAST GIFT. Chapter the One Hundred and Sixty-first	321
THE LAST GIFT. Chapter the One Hundred and Sixty-second	323
THE LAST GIFT. Chapter the One Hundred and Sixty-third	325
THE LAST GIFT. Chapter the One Hundred and Sixty-fourth	327
THE LAST GIFT. Chapter the One Hundred and Sixty-fifth	329
THE LAST GIFT. Chapter the One Hundred and Sixty-sixth	331
THE LAST GIFT. Chapter the One Hundred and Sixty-seventh	333
THE LAST GIFT. Chapter the One Hundred and Sixty-eighth	335
THE LAST GIFT. Chapter the One Hundred and Sixty-ninth	337
THE LAST GIFT. Chapter the One Hundred and Seventieth	339
THE LAST GIFT. Chapter the One Hundred and Seventy-first	341
THE LAST GIFT. Chapter the One Hundred and Seventy-second	343
THE LAST GIFT. Chapter the One Hundred and Seventy-third	345
THE LAST GIFT. Chapter the One Hundred and Seventy-fourth	347
THE LAST GIFT. Chapter the One Hundred and Seventy-fifth	349
THE LAST GIFT. Chapter the One Hundred and Seventy-sixth	351
THE LAST GIFT. Chapter the One Hundred and Seventy-seventh	353
THE LAST GIFT. Chapter the One Hundred and Seventy-eighth	355
THE LAST GIFT. Chapter the One Hundred and Seventy-ninth	357
THE LAST GIFT. Chapter the One Hundred and Eightieth	359
THE LAST GIFT. Chapter the One Hundred and Eighty-first	361
THE LAST GIFT. Chapter the One Hundred and Eighty-second	363
THE LAST GIFT. Chapter the One Hundred and Eighty-third	365
THE LAST GIFT. Chapter the One Hundred and Eighty-fourth	367
THE LAST GIFT. Chapter the One Hundred and Eighty-fifth	369
THE LAST GIFT. Chapter the One Hundred and Eighty-sixth	371
THE LAST GIFT. Chapter the One Hundred and Eighty-seventh	373
THE LAST GIFT. Chapter the One Hundred and Eighty-eighth	375
THE LAST GIFT. Chapter the One Hundred and Eighty-ninth	377
THE LAST GIFT. Chapter the One Hundred and Ninetieth	379
THE LAST GIFT. Chapter the One Hundred and Ninety-first	381
THE LAST GIFT. Chapter the One Hundred and Ninety-second	383
THE LAST GIFT. Chapter the One Hundred and Ninety-third	385
THE LAST GIFT. Chapter the One Hundred and Ninety-fourth	387
THE LAST GIFT. Chapter the One Hundred and Ninety-fifth	389
THE LAST GIFT. Chapter the One Hundred and Ninety-sixth	391
THE LAST GIFT. Chapter the One Hundred and Ninety-seventh	393
THE LAST GIFT. Chapter the One Hundred and Ninety-eighth	395
THE LAST GIFT. Chapter the One Hundred and Ninety-ninth	397
THE LAST GIFT. Chapter the Two Hundredth	399
THE LAST GIFT. Chapter the Two Hundred and First	401
THE LAST GIFT. Chapter the Two Hundred and Second	403
THE LAST GIFT. Chapter the Two Hundred and Third	405
THE LAST GIFT. Chapter the Two Hundred and Fourth	407
THE LAST GIFT. Chapter the Two Hundred and Fifth	409
THE LAST GIFT. Chapter the Two Hundred and Sixth	411
THE LAST GIFT. Chapter the Two Hundred and Seventh	413
THE LAST GIFT. Chapter the Two Hundred and Eighth	415
THE LAST GIFT. Chapter the Two Hundred and Ninth	417
THE LAST GIFT. Chapter the Two Hundred and Tenth	419
THE LAST GIFT. Chapter the Two Hundred and Eleventh	421
THE LAST GIFT. Chapter the Two Hundred and Twelfth	423
THE LAST GIFT. Chapter the Two Hundred and Thirteenth	425
THE LAST GIFT. Chapter the Two Hundred and Fourteenth	427
THE LAST GIFT. Chapter the Two Hundred and Fifteenth	429
THE LAST GIFT. Chapter the Two Hundred and Sixteenth	431
THE LAST GIFT. Chapter the Two Hundred and Seventeenth	433
THE LAST GIFT. Chapter the Two Hundred and Eighteenth	435
THE LAST GIFT. Chapter the Two Hundred and Nineteenth	437
THE LAST GIFT. Chapter the Two Hundred and Twentieth	439
THE LAST GIFT. Chapter the Two Hundred and Twenty-first	441
THE LAST GIFT. Chapter the Two Hundred and Twenty-second	443
THE LAST GIFT. Chapter the Two Hundred and Twenty-third	445
THE LAST GIFT. Chapter the Two Hundred and Twenty-fourth	447
THE LAST GIFT. Chapter the Two Hundred and Twenty-fifth	449
THE LAST GIFT. Chapter the Two Hundred and Twenty-sixth	451
THE LAST GIFT. Chapter the Two Hundred and Twenty-seventh	453
THE LAST GIFT. Chapter the Two Hundred and Twenty-eighth	455
THE LAST GIFT. Chapter the Two Hundred and Twenty-ninth	457
THE LAST GIFT. Chapter the Two Hundred and Thirtieth	459
THE LAST GIFT. Chapter the Two Hundred and Thirty-first	461
THE LAST GIFT. Chapter the Two Hundred and Thirty-second	463
THE LAST GIFT. Chapter the Two Hundred and Thirty-third	465
THE LAST GIFT. Chapter the Two Hundred and Thirty-fourth	467
THE LAST GIFT. Chapter the Two Hundred and Thirty-fifth	469
THE LAST GIFT. Chapter the Two Hundred and Thirty-sixth	471
THE LAST GIFT. Chapter the Two Hundred and Thirty-seventh	473
THE LAST GIFT. Chapter the Two Hundred and Thirty-eighth	475
THE LAST GIFT. Chapter the Two Hundred and Thirty-ninth	477
THE LAST GIFT. Chapter the Two Hundred and Fortieth	479
THE LAST GIFT. Chapter the Two Hundred and Forty-first	481
THE LAST GIFT. Chapter the Two Hundred and Forty-second	483
THE LAST GIFT. Chapter the Two Hundred and Forty-third	485
THE LAST GIFT. Chapter the Two Hundred and Forty-fourth	487
THE LAST GIFT. Chapter the Two Hundred and Forty-fifth	489
THE LAST GIFT. Chapter the Two Hundred and Forty-sixth	491
THE LAST GIFT. Chapter the Two Hundred and Forty-seventh	493
THE LAST GIFT. Chapter the Two Hundred and Forty-eighth	495
THE LAST GIFT. Chapter the Two Hundred and Forty-ninth	497
THE LAST GIFT. Chapter the Two Hundred and Fiftieth	499
THE LAST GIFT. Chapter the Two Hundred and Fifty-first	501
THE LAST GIFT. Chapter the Two Hundred and Fifty-second	503
THE LAST GIFT. Chapter the Two Hundred and Fifty-third	505
THE LAST GIFT. Chapter the Two Hundred and Fifty-fourth	507
THE LAST GIFT. Chapter the Two Hundred and Fifty-fifth	509
THE LAST GIFT. Chapter the Two Hundred and Fifty-sixth	511
THE LAST GIFT. Chapter the Two Hundred and Fifty-seventh	513
THE LAST GIFT. Chapter the Two Hundred and Fifty-eighth	515
THE LAST GIFT. Chapter the Two Hundred and Fifty-ninth	517
THE LAST GIFT. Chapter the Two Hundred and Sixtieth	519
THE LAST GIFT. Chapter the Two Hundred and Sixty-first	521
THE LAST GIFT. Chapter the Two Hundred and Sixty-second	523
THE LAST GIFT. Chapter the Two Hundred and Sixty-third	525
THE LAST GIFT. Chapter the Two Hundred and Sixty-fourth	527
THE LAST GIFT. Chapter the Two Hundred and Sixty-fifth	529
THE LAST GIFT. Chapter the Two Hundred and Sixty-sixth	531
THE LAST GIFT. Chapter the Two Hundred and Sixty-seventh	533
THE LAST GIFT. Chapter the Two Hundred and Sixty-eighth	535
THE LAST GIFT. Chapter the Two Hundred and Sixty-ninth	537
THE LAST GIFT. Chapter the Two Hundred and Seventieth	539
THE LAST GIFT. Chapter the Two Hundred and Seventy-first	541
THE LAST GIFT. Chapter the Two Hundred and Seventy-second	543
THE LAST GIFT. Chapter the Two Hundred and Seventy-third	545
THE LAST GIFT. Chapter the Two Hundred and Seventy-fourth	547
THE LAST GIFT. Chapter the Two Hundred and Seventy-fifth	549
THE LAST GIFT. Chapter the Two Hundred and Seventy-sixth	551
THE LAST GIFT. Chapter the Two Hundred and Seventy-seventh	553
THE LAST GIFT. Chapter the Two Hundred and Seventy-eighth	555
THE LAST GIFT. Chapter the Two Hundred and Seventy-ninth	557
THE LAST GIFT. Chapter the Two Hundred and Eightieth	559
THE LAST GIFT. Chapter the Two Hundred and Eighty-first	561
THE LAST GIFT. Chapter the Two Hundred and Eighty-second	563
THE LAST GIFT. Chapter the Two Hundred and Eighty-third	565
THE LAST GIFT. Chapter the Two Hundred and Eighty-fourth	567
THE LAST GIFT. Chapter the Two Hundred and Eighty-fifth	569
THE LAST GIFT. Chapter the Two Hundred and Eighty-sixth	571
THE LAST GIFT. Chapter the Two Hundred and Eighty-seventh	573
THE LAST GIFT. Chapter the Two Hundred and Eighty-eighth	575
THE LAST GIFT. Chapter the Two Hundred and Eighty-ninth	577
THE LAST GIFT. Chapter the Two Hundred and Ninetieth	579
THE LAST GIFT. Chapter the Two Hundred and Ninety-first	581
THE LAST GIFT. Chapter the Two Hundred and Ninety-second	583
THE LAST GIFT. Chapter the Two Hundred and Ninety-third	585
THE LAST GIFT. Chapter the Two Hundred and Ninety-fourth	587
THE LAST GIFT. Chapter the Two Hundred and Ninety-fifth	589
THE LAST GIFT. Chapter the Two Hundred and Ninety-sixth	591
THE LAST GIFT. Chapter the Two Hundred and Ninety-seventh	593
THE LAST GIFT. Chapter the Two Hundred and Ninety-eighth	595
THE LAST GIFT. Chapter the Two Hundred and Ninety-ninth	597
THE LAST GIFT. Chapter the Three Hundredth	599
THE LAST GIFT. Chapter the Three Hundred and First	601
THE LAST GIFT. Chapter the Three Hundred and Second	603
THE LAST GIFT. Chapter the Three Hundred and Third	605
THE LAST GIFT. Chapter the Three Hundred and Fourth	607
THE LAST GIFT. Chapter the Three Hundred and Fifth	609
THE LAST GIFT. Chapter the Three Hundred and Sixth	611
THE LAST GIFT. Chapter the Three Hundred and Seventh	613
THE LAST GIFT. Chapter the Three Hundred and Eighth	615
THE LAST GIFT. Chapter the Three Hundred and Ninth	617
THE LAST GIFT. Chapter the Three Hundred and Tenth	619
THE LAST GIFT. Chapter the Three Hundred and Eleventh	621
THE LAST GIFT. Chapter the Three Hundred and Twelfth	623
THE LAST GIFT. Chapter the Three Hundred and Thirteenth	625
THE LAST GIFT. Chapter the Three Hundred and Fourteenth	627
THE LAST GIFT. Chapter the Three Hundred and Fifteenth	629
THE LAST GIFT. Chapter the Three Hundred and Sixteenth	631
THE LAST GIFT. Chapter the Three Hundred and Seventeenth	633
THE LAST GIFT. Chapter the Three Hundred and Eighteenth	635
THE LAST GIFT. Chapter the Three Hundred and Nineteenth	637
THE LAST GIFT. Chapter the Three Hundred and Twentieth	639
THE LAST GIFT. Chapter the Three Hundred and Twenty-first	641
THE LAST GIFT. Chapter the Three Hundred and Twenty-second	643
THE LAST GIFT. Chapter the Three Hundred and Twenty-third	645
THE LAST GIFT. Chapter the Three Hundred and Twenty-fourth	647
THE LAST GIFT. Chapter the Three Hundred and Twenty-fifth	649
THE LAST GIFT. Chapter the Three Hundred and Twenty-sixth	651
THE LAST GIFT. Chapter the Three Hundred and Twenty-seventh	653
THE LAST GIFT. Chapter the Three Hundred and Twenty-eighth	655
THE LAST GIFT. Chapter the Three Hundred and Twenty-ninth	657
THE LAST GIFT. Chapter the Three Hundred and Thirtieth	659
THE LAST GIFT. Chapter the Three Hundred and Thirty-first	661
THE LAST GIFT. Chapter the Three Hundred and Thirty-second	663
THE LAST GIFT. Chapter the Three Hundred and Thirty-third	665
THE LAST GIFT. Chapter the Three Hundred and Thirty-fourth	667
THE LAST GIFT. Chapter the Three Hundred and Thirty-fifth	669
THE LAST GIFT. Chapter the Three Hundred and Thirty-sixth	671
THE LAST GIFT. Chapter the Three Hundred and Thirty-seventh	673
THE LAST GIFT. Chapter the Three Hundred and Thirty-eighth	675
THE LAST GIFT. Chapter the Three Hundred and Thirty-ninth	677
THE LAST GIFT. Chapter the Three Hundred and Fortieth	679
THE LAST GIFT. Chapter the Three Hundred and Forty-first	681
THE LAST GIFT. Chapter the Three Hundred and Forty-second	683
THE LAST GIFT. Chapter the Three Hundred and Forty-third	685
THE LAST GIFT. Chapter the Three Hundred and Forty-fourth	687
THE LAST GIFT. Chapter the Three Hundred and Forty-fifth	689
THE LAST GIFT. Chapter the Three Hundred and Forty-sixth	691
THE LAST GIFT. Chapter the Three Hundred and Forty-seventh	693
THE LAST GIFT. Chapter the Three Hundred and Forty-eighth	695
THE LAST GIFT. Chapter the Three Hundred and Forty-ninth	697
THE LAST GIFT. Chapter the Three Hundred and Fiftieth	699
THE LAST GIFT. Chapter the Three Hundred and Fifty-first	701
THE LAST GIFT. Chapter the Three Hundred and Fifty-second	703
THE LAST GIFT. Chapter the Three Hundred and Fifty-third	705
THE LAST GIFT. Chapter the Three Hundred and Fifty-fourth	707
THE LAST GIFT. Chapter the Three Hundred and Fifty-fifth	709
THE LAST GIFT. Chapter the Three Hundred and Fifty-sixth	711
THE LAST GIFT. Chapter the Three Hundred and Fifty-seventh	713
THE LAST GIFT. Chapter the Three Hundred and Fifty-eighth	715
THE LAST GIFT. Chapter the Three Hundred and Fifty-ninth	717
THE LAST GIFT. Chapter the Three Hundred and Sixtieth	719
THE LAST GIFT. Chapter the Three Hundred and Sixty-first	721
THE LAST GIFT. Chapter the Three Hundred and Sixty-second	723
THE LAST GIFT. Chapter the Three Hundred and Sixty-third	725
THE LAST GIFT. Chapter the Three Hundred and Sixty-fourth	727
THE LAST GIFT. Chapter the Three Hundred and Sixty-fifth	729
THE LAST GIFT. Chapter the Three Hundred and Sixty-sixth	731
THE LAST GIFT. Chapter the Three Hundred and Sixty-seventh	733
THE LAST GIFT. Chapter the Three Hundred and Sixty-eighth	735
THE LAST GIFT. Chapter the Three Hundred and Sixty-ninth	737
THE LAST GIFT. Chapter the Three Hundred and Seventieth	739
THE LAST GIFT. Chapter the Three Hundred and Seventy-first	741
THE LAST GIFT. Chapter the Three Hundred and Seventy-second	743
THE LAST GIFT. Chapter the Three Hundred and Seventy-third	745
THE LAST GIFT. Chapter the Three Hundred and Seventy-fourth	747
THE LAST GIFT. Chapter the Three Hundred and Seventy-fifth	749
THE LAST GIFT. Chapter the Three Hundred and Seventy-sixth	751
THE LAST GIFT. Chapter the Three Hundred and Seventy-seventh	753
THE LAST GIFT. Chapter the Three Hundred and Seventy-eighth	755
THE LAST GIFT. Chapter the Three Hundred and Seventy-ninth	757
THE LAST GIFT. Chapter the Three Hundred and Eightieth	759
THE LAST GIFT. Chapter the Three Hundred and Eighty-first	761
THE LAST GIFT. Chapter the Three Hundred and Eighty-second	763
THE LAST GIFT. Chapter the Three Hundred and Eighty-third	765
THE LAST GIFT. Chapter the Three Hundred and Eighty-fourth	767
THE LAST GIFT. Chapter the Three Hundred and Eighty-fifth	769
THE LAST GIFT. Chapter the Three Hundred and Eighty-sixth	771
THE LAST GIFT. Chapter the Three Hundred and Eighty-seventh	773
THE LAST GIFT. Chapter the Three Hundred and Eighty-eighth	775
THE LAST GIFT. Chapter the Three Hundred and Eighty-ninth	777
THE LAST GIFT. Chapter the Three Hundred and Ninetieth	779
THE LAST GIFT. Chapter the Three Hundred and Ninety-first	781
THE LAST GIFT. Chapter the Three Hundred and Ninety-second	783
THE LAST GIFT. Chapter the Three Hundred and Ninety-third	785
THE LAST GIFT. Chapter the Three Hundred and Ninety-fourth	787
THE LAST GIFT. Chapter the Three Hundred and Ninety-fifth	789
THE LAST GIFT. Chapter the Three Hundred and Ninety-sixth	791
THE LAST GIFT. Chapter the Three Hundred and Ninety-seventh	793
THE LAST GIFT. Chapter the Three Hundred and Ninety-eighth	795
THE LAST GIFT. Chapter the Three Hundred and Ninety-ninth	797
THE LAST GIFT. Chapter the Four Hundredth	799
THE LAST GIFT. Chapter the Four Hundred and First	801
THE LAST GIFT. Chapter the Four Hundred and Second	803
THE LAST GIFT. Chapter the Four Hundred and Third	805
THE LAST GIFT. Chapter the Four Hundred and Fourth	807
THE LAST GIFT. Chapter the Four Hundred and Fifth	809
THE LAST GIFT. Chapter the Four Hundred and Sixth	811
THE LAST GIFT. Chapter the Four Hundred and Seventh	813
THE LAST GIFT. Chapter the Four Hundred and Eighth	815
THE LAST GIFT. Chapter the Four Hundred and Ninth	817
THE LAST GIFT. Chapter the Four Hundred and Tenth	819
THE LAST GIFT. Chapter the Four Hundred and Eleventh	821
THE LAST GIFT. Chapter the Four Hundred and Twelfth	823
THE LAST GIFT. Chapter the Four Hundred and Thirteenth	825
THE LAST GIFT. Chapter the Four Hundred and Fourteenth	827
THE LAST GIFT. Chapter the Four Hundred and Fifteenth	829
THE LAST GIFT. Chapter the Four Hundred and Sixteenth	831
THE LAST GIFT. Chapter the Four Hundred and Seventeenth	833
THE LAST GIFT. Chapter the Four Hundred and Eighteenth	835
THE LAST GIFT. Chapter the Four Hundred and Nineteenth	837
THE LAST GIFT. Chapter the Four Hundred and Twentieth	839
THE LAST GIFT. Chapter the Four Hundred and Twenty-first	841
THE LAST GIFT. Chapter the Four Hundred and Twenty-second	843
THE LAST GIFT. Chapter the Four Hundred and Twenty-third	845
THE LAST GIFT. Chapter the Four Hundred and Twenty-fourth	847
THE LAST GIFT. Chapter the Four Hundred and Twenty-fifth	849
THE LAST GIFT. Chapter the Four Hundred and Twenty-sixth	851
THE LAST GIFT. Chapter the Four Hundred and Twenty-seventh	853
THE LAST GIFT. Chapter the Four Hundred and Twenty-eighth	855
THE LAST GIFT. Chapter the Four Hundred and Twenty-ninth	857
THE LAST GIFT. Chapter the Four Hundred and Thirtieth	859
THE LAST GIFT. Chapter the Four Hundred and Thirty-first	861
THE LAST GIFT. Chapter the Four Hundred and Thirty-second	863
THE LAST GIFT. Chapter the Four Hundred and Thirty-third	865
THE LAST GIFT. Chapter the Four Hundred and Thirty-fourth	867
THE LAST GIFT. Chapter the Four Hundred and Thirty-fifth	869
THE LAST GIFT. Chapter the Four Hundred and Thirty-sixth	871
THE LAST GIFT. Chapter the Four Hundred and Thirty-seventh	873
THE LAST GIFT. Chapter the Four Hundred and Thirty-eighth	875
THE LAST GIFT. Chapter the Four Hundred and Thirty-ninth	877
THE LAST GIFT. Chapter the Four Hundred and Fortieth	879
THE LAST GIFT. Chapter the Four Hundred and Forty-first	881
THE LAST GIFT. Chapter the Four Hundred and Forty-second	883
THE LAST GIFT. Chapter the Four Hundred and Forty-third	885
THE LAST GIFT. Chapter the Four Hundred and Forty-fourth	887
THE LAST GIFT. Chapter the Four Hundred and Forty-fifth	889
THE LAST GIFT. Chapter the Four Hundred and Forty-sixth	891
THE LAST GIFT. Chapter the Four Hundred and Forty-seventh	893
THE LAST GIFT. Chapter the Four Hundred and Forty-eighth	895
THE LAST GIFT. Chapter the Four Hundred and Forty-ninth	897
THE LAST GIFT. Chapter the Four Hundred and Fiftieth	899
THE LAST GIFT. Chapter the Four Hundred and Fifty-first	901
THE LAST GIFT. Chapter the Four Hundred and Fifty-second	903
THE LAST GIFT. Chapter the Four Hundred and Fifty-third	905
THE LAST GIFT. Chapter the Four Hundred and Fifty-fourth	907
THE LAST GIFT. Chapter the Four Hundred and Fifty-fifth	909
THE LAST GIFT. Chapter the Four Hundred and Fifty-sixth	911
THE LAST GIFT. Chapter the Four Hundred and Fifty-seventh	913
THE LAST GIFT. Chapter the Four Hundred and Fifty-eighth	915
THE LAST GIFT. Chapter the Four Hundred and Fifty-ninth	917
THE LAST GIFT. Chapter the Four Hundred and Sixtieth	919
THE LAST GIFT. Chapter the Four Hundred and Sixty-first	921
THE LAST GIFT. Chapter the Four Hundred and Sixty-second	923
THE LAST GIFT. Chapter the Four Hundred and Sixty-third	925
THE LAST GIFT. Chapter the Four Hundred and Sixty-fourth	927
THE LAST GIFT. Chapter the Four Hundred and Sixty-fifth	929
THE LAST GIFT. Chapter the Four Hundred and Sixty-sixth	931
THE LAST GIFT. Chapter the Four Hundred and Sixty-seventh	933
THE LAST GIFT. Chapter the Four Hundred and Sixty-eighth	935
THE LAST GIF

177. **Hugues Imbert: Johannès Brahms. Sa vie et son œuvre. Verlag: Paris, Fischbacher.**

Diese mit einer ausführlichen Vorrede von Edouard Schuré versehene Arbeit setzt mit den Worten Schumanns ein: Brahms sei der Mozart des 19. Jahrhunderts. Ihre Grundlage ist die Begeisterung. Es war für den Verfasser begeisternd, die „belle et noble figure" des „plus merveilleux symphoniste qui ait paru depuis la mort de Beethoven" wieder aufleben zu lassen — sie, „une des plus significatives parmi les maîtres de l'art musical au 19e siècle"! So ist denn zunächst die eigentliche Lebensbeschreibung durchaus enthusiastisch gehalten; die Lebensabschnitte ergeben sich durch Höhepunkte des Triumphs; er erscheint als der Fortsetzer und Nachfolger Beethovens, sein Leben wird mit Schumann, Nietzsche und andern Grossen und Bedeutenden verwoben, der Vergleich zwischen Brahms und Wagner angestellt, über seine Siege in Frankreich besonders gehandelt, selbst Anekdotisches aller Art, das in Fülle verarbeitet worden ist, eigentlich immer mit einer gewissen Begeisterung vorgebracht. Massvoller ist die Analyse der Kompositionen von Brahms, die den zweiten Teil des Buches ausmacht; hier zeigt sich ganz besonders in der Besprechung der Symphonieen und der Ouvertüren eine sympathische Knappheit und Treffsicherheit in der Charakteristik, während bei der Behandlung der Lieder wieder der Enthusiasmus emporflammt, wenngleich hier gar oft zu geistvollen Vergleichen führend (z. B. S. 131: „Telles les étoiles que la fiction des anciens représentait comme des clous d'or forgés par les dieux pour attacher le voile de la nuit, les mélodies de Brahms apparaissent dans le firmament de l'art musical!"). Im einzelnen ist das Buch reich an Schönheiten (S. 147 ein guter Vergleich zwischen Brahms und Schumann [Eichendorffs „Mondnacht"], S. 90 Zigeunermusik u. v. a. m.), und irgendwelche Fehler sind bloss formal — wie etwa z. B. der Ort Gmunden in Oberösterreich mehrmals „Gmünden" genannt erscheint. Dr. E. v. Komorzynski

178. **Meyers Grosses Konversationslexikon. Ein Nachschlagwerk des allgemeinen Wissens. Sechste, gänzlich neubearbeitete und verbesserte Auflage. Bd. XII (L — Lyra). Verlag: Bibliographisches Institut, Leipzig und Wien.**

Wieder ist ein Band von Meyers Grossem Konversationslexikon fertig und so die stattliche Serie bereits auf 12 Bände angewachsen. Band XII von L bis Lyra bringt uns aus allen Gebieten eine solche Wissensfülle, dass die Wahl schwer wird, das Beste herauszugreifen. Aus dem Gebiete der Naturwissenschaften sind der Luft und dem Licht eine Reihe Artikel gewidmet, die uns hochinteressante Aufschlüsse über diese beiden dem Menschen unentbehrlichsten Naturkräfte und Materien geben. Namentlich über „Luftdruck", „Lufttemperatur" werden wir durch sehr instruktive Karten aufgeklärt. Die so rätselhaft erscheinende Fata Morgana wird durch ein stimmungsvolles Farbenbild einer „Luftspiegelung" in der Wüste gegenwärtig. Ein reicher Sonderartikel von Ländern, wie „Litauen", „Livland", die uns gerade jetzt durch ihre politischen Unruhen interessieren, „Lothringen", „Luxemburg", und Städteartikel, von denen „Leipzig", „London" und „Lübeck" mit gründlich erneuerten Plänen hervorzuheben sind, sind sowohl ihres geographischen wie geschichtlichen und wirtschaftlichen Gehalts wegen zu betonen. Wie eine Landkarte entsteht, zeigt uns die von einem eingehenden Artikel begleitete Tafel „Landkartendarstellung", wie ein lithographischer Farbendruck zustande kommt, eine sehr klare Chromotafel. Einen breiten Raum nimmt die „Landwirtschaft" mit einer Reihe einschlägiger Artikel (Landwirtschaftliche Betriebserfordernisse, Betriebssysteme, Maschinen, Wirtschaftsverträge usw. usw.) ein, durch die wir einen gründlichen Überblick über diesen für unser Land wichtigsten Berufszweig bekommen können, dessen politische Bestrebungen aus dem Artikel „Landwirtschaftspolitik" eingehend beleuchtet werden. Sehr hübsch ausgeführt sind die Chromotafeln „Landwirtschaftliche Schädlinge". Allgemeines Interesse

haben die Artikel „Lebensversicherung", „Liquidation", „Lotterie". Einen ganz prächtigen Schmuck hat die „Literatur" durch Beigabe von vier Holzschnittafeln mit Porträts der „Klassiker der Weltliteratur" erhalten. Aus dem Reich der Technik, deren meisterhafte Holzschnittwiedergaben zu den Hauptschätzen des „Grossen Meyer" gehören, sind die fast neuen Tafeln „Lampen", „Leuchtturm", „Lokomobilen", „Lokomotiven" und „Luftschiffahrt" hervorzuheben. Luthers Lebensbild und die Darlegung seines Lebens gibt dem Buch unter den grössern Artikeln einen guten Abschluss. Richard Wanderer

MUSIKALIEN

179. **Ludwig van Beethoven: Leonore.** Oper in drei Akten. Klavierauszug. Verlag: Breitkopf & Härtel, 1905.

Zur Jahrhundertfeier der Erstaufführung von Beethovens einziger Oper wurde der Musikwelt ein neuer Klavierauszug der Leonore beschert. In bescheidener Zurückhaltung nennt sich sein Herausgeber nur am Schlusse der inhaltreichen Einleitung: es ist der ausgezeichnete Beethovenforscher Dr. Erich Prieger in Bonn. Auch um welche Fassung der Leonore sichs handelt, die erste oder die zweite, wird auf dem Titel nicht ausdrücklich bemerkt, doch ersieht der mit der Entstehungsgeschichte des Fidelio Vertraute sogleich aus der Angabe der Aktzahl, dass hier die früheste Fassung der Oper vorliegt, wie sie am 20. November 1805 in Wien zum ersten Male in Szene ging. Wir kannten diese Fassung bisher aus dem um 1852 von Otto Jahn herausgegebenen Klavierauszuge der zweiten Bearbeitung, dem die Abweichungen der ersten teils in Fussnoten, teils im Anhang beigefügt sind. Um sich ein Bild der ersten Fassung zu verschaffen, war man gezwungen, die betreffenden Stellen zusammenzusuchen und in die Lücken einzufügen. In Priegers Auszug besitzen wir nun die erste Leonore in ihrer Gesamtheit und können aufs bequemste im Zusammenhang mit dem Ganzen die mancherlei musikalischen Schönheiten geniessen, die Beethoven aus dramatischen Gründen bei der zweiten Bearbeitung beseitigte und in die dritte, den Fidelio, nur teilweise wieder aufnahm. Dass die Priegersche Ausgabe nun nicht etwa bloss aus einer Zusammenstellung der in Betracht kommenden Partieen des Jahnschen Auszuges besteht, ist bei der wissenschaftlich exakten Arbeitsweise des allgemein geschätzten Gelehrten selbstverständlich. Seit 25 Jahren ist Prieger an der Wiederherstellung der Leonorenpartitur tätig, von der bekanntlich nur verstreute Bruchstücke auf uns gekommen sind. Mit rastlosem Fleisse und grossen pekuniären Opfern hat er alles zusammengetragen, was im Laufe der Zeit an einschlägigem Material zutage gekommen ist. Mit scharfem Urteil, unter stetiger Berücksichtigung der neuesten Forschungsergebnisse, hat er den Stoff gesichtet, mit grösster Vorsicht zusammengestellt und mit peinlichster Genauigkeit die Partitur wiederaufgebaut, die als Unterlage für den vorliegenden Klavierauszug gedient hat. Dieser zeigt wohl ein Bild, das sich im wesentlichen mit den betreffenden Teilen des Jahnschen Auszuges deckt, — in den Einzelheiten aber eine Fülle von Varianten und Abweichungen aufweist. Wenn man die beiden Ausgaben Takt für Takt vergleicht, so findet man nicht nur offenkundige Versehen Jahns verbessert, nein, auch von jenem nicht verzeichnete Wiederholungen eingefügt, Textworte nebst der musikalischen Deklamation geändert, einzelne Taktmotive und selbst ganze Perioden durch andere ersetzt. Bedeutenden Abweichungen begegnen wir im Schlussakte. Hier erscheinen in der Instrumentaleinleitung (Nr. 13) Stellen, die bei Jahn nirgends verzeichnet sind, kleine ausdrucksvolle Sätze, die in der letzten Bearbeitung der Oper zum Teil wieder Verwertung fanden. Auch von den beträchtlichen Varianten im darauf folgenden Rezitativ des Florestan gibt Jahn keine Notiz. Prieger fügt das von jenem fortgelassene Melodram vor dem Grabduett (Nr. 14)

ein, da es nach neueren Forschungen sicher — wenn auch vielleicht in etwas anderer Gestalt, als wir es aus dem Fidelio kennen — bereits in der ersten Leonore vorkam. In Ermangelung anderer Vorlagen entnahm es Prieger dem Fidelio. Die grösste Abweichung der Ausgaben findet sich in den Ouvertüren. Denn Jahn teilt nur die sogenannte „grosse" Leonorenouvertüre (Nr. 3) mit, die für die zweite Bearbeitung der Oper geschrieben wurde, während Prieger die Ouvertüre „Nr. 2" gibt, die bei den Aufführungen der ersten Fassung gespielt wurde. Diese Ouvertüre hat Konrad Ramrath in Köln für Priegers Ausgabe in Klavierauszug gebracht. Alles Übrige hat der Herausgeber nach seiner Partitur selbständig für Klavier eingerichtet. Sein Auszug trägt im Klaviersatz ein von dem Jahnschen stark abweichendes Gepräge. Denn die beiden Gelehrten befolgten bei der Bearbeitung verschiedene Grundsätze. Jahn erstrebte vor allen Dingen bequeme Spielbarkeit und verzeichnete nicht, was sich den Händen nicht fügen wollte. Prieger beabsichtigte dagegen ein möglichst treues Bild der Partitur zu bieten und nahm daher an Stimmen, soviel irgend ging, in den Satz herüber, wenn auch hie und da der Rahmen des Klaviermässigen überschritten wurde. Er huldigte dabei der richtigen Ansicht, „es sei besser, dass der Spieler am Instrument den einen oder anderen Ton weglasse, als dass irgend ein wesentlicher Zug im Gesamtbilde fehle." Die Angabe der führenden Instrumente ist besonders dankenswert, weil sie eine Vorstellung der jeweiligen Orchesterfarben ermöglicht. Durch Priegers Klavierauszug erhalten wir eine klare Anschauung von der Leonorenmusik in ihrer ersten Form. Um uns den Verlauf der ersten Aufführung zu vergegenwärtigen, fehlt es nur noch an dem die Musiknummern verbindenden Dialog, der sich ja auch von dem des Fidelio unterschied. Dieser Mangel fällt um so mehr auf, als im übrigen in der Ausgabe möglichste Vollständigkeit erstrebt und erreicht ist. In den Opern, die überhaupt gesprochenen Dialog besitzen, ist dieser auch ein integrierender Bestandteil und nicht ohne Schaden für das Verständnis des ganzen Werkes zu entbehren. Enthält der Dialog doch zumeist wichtige Momente der Handlung, ja bisweilen sogar die Motivierung einzelner Züge der Musik. Daher hat sich auch die Einfügung des Dialogs in die Klavierauszüge fast allgemein eingebürgert. Dass er in dem vorliegenden fehlt, scheint mir dafür zu sprechen, dass es Prieger trotz aller Bemühungen nicht geglückt ist, den ursprünglichen Dialog aufzufinden. Aber auch ohne Dialog bleibt seine Leonorenausgabe wertvoll genug. Besonders sei noch der ausgezeichneten historisch-kritischen Einleitung gedacht, die ihr Prieger beigegeben hat. Kurz wird darin die Entstehungsgeschichte der Oper erzählt, ausführlicher werden die Hauptphasen der Rekonstruktion ihrer ersten Form geschildert. Auch interessante Pressstimmen über die ersten Aufführungen der Leonore sind beigefügt, die bekunden, wie kühl die Zeitgenossen Beethovens das Werk begrüssten, in dem wir heute eine der herrlichsten Gaben des unsterblichen Meisters lieben und bewundern. Durch die detaillierte Angabe der Quelle des Fideliostoffes hat sich Prieger ein Verdienst erworben. Zur Erwähnung des Aufsatzes „Fidelio und der Wasserträger" von Ernst Pasqué (Anm. 36) möchte ich, da ich in der Beethovenliteratur noch nirgends einen Hinweis darauf fand, bemerken, dass Pasqué jenen Stoff in der spannenden Novelle „Das Urbild des Fidelio" in anderer Gruppierung breiter ausgeführt hat (Meyers Volksbücher Nr. 1093). — Möge Priegers Leonorenauszug, der schlicht und vornehm ausgestattet und nicht zu teuer ist (7,50 M., der Jahnsche kostet 10 M.), zahlreiche Käufer finden. An Lesern und Spielern wird es ihm nicht fehlen. Dr. Hans Volkmann

180. **Georg Vollerthun: Gesänge nach Gedichten von Detlev von Liliencron.** Verlag: C. F. Kahnt Nachf., Leipzig.

Fünf Gesänge ohne Opuszahl, doch wohl nicht den Erstlingen des Komponisten beizuzählen. Das Wollen und Schaffen Vollerthuns basiert unverkennbar auf achtungs-

wertem Grunde. Nirgends finden sich Mätzchen oder Plattheiten, alles ist ernst angefasst. Aber gerade hier scheint mir des Komponisten Achillesferse hervorzuschauen: es ist ein Musizieren, nach Herbst, nach trockener Überlegung immer wieder anschmeckend. Vom Hauche lebendiger Begeisterung, überquellenden Dranges nach Auslösung innerer Spannungen ist nicht viel zu spüren. Ein wenig Brahmsische Art läuft mit unter, so in „Sehnsucht". Oft ist auch eine vollkommen adäquate Wiedergabe der im Texte liegenden Werte zu vermissen. Müsste z. B. nicht das trotzende „Ich liebe dich" in sieghaftestem Dur ertönen, das Nachspiel von „Alt geworden" unbedingt in Moll stehen? Dies sind nur beispielsweise herausgegriffene Stichproben. Der Wurf aus dem Vollen, dem Ganzen gelang Vollerthun in diesen Liedern noch nicht. Die hier und da vorhandenen guten Gedanken werden im allgemeinen noch allzu sehr im schweren Gefüge oft harter, unnötig spröder und herber, manchmal anscheinend nur um ihrer selbst willen geschaffener Begleitung erdrückt. Den musikalischen Gehalt, Form und Linie und die ganze Aufmachung in „Téméraire" halte ich für unzulänglich. In den anderen Gesängen lässt sich jedoch ein Fortschritt gegen früher, das Bestreben nach Rundung deutlich erkennen. „Sehnsucht", „Glückes genug" — trotz des (wohl unbewussten) Seitenblickes auf Wagners „Träume" — und „Heimgang in der Frühe", das nur zum Schlusse recht alltäglich wird, können wohl immerhin als unter günstigeren Auspizien entstanden gelten, und die Hoffnung erscheint nicht unberechtigt, von dem Komponisten noch ganze, ausgereifte und auch erkennbar persönlich gefärbte Sachen in Zukunft einmal erwarten zu können.

181. **Julius Weismann: Drei Gedichte, op. 15. Verlag: C. F. Kahnt Nachf., Leipzig.**

Was Anlage, Durchführung, Form, präzise Gedanken, kurz das gesamte technische und sachliche Rüstzeug beachtenswerten Schaffens anbetrifft, so scheint mir Julius Weismann — seine Fingerhütchenballade kenne ich noch nicht — nach diesen drei Gesängen auf C. F. Meyersche Texte entschieden zu den aus der Masse hervorragenden Begabten zu gehören. Das köstliche, die Palastrevolte der päpstlichen Schweizergarde unter Leo XIII. humorvoll und satirisch schildernde Gedicht „Alte Schweizer" dünkt mich ein guter Wurf in dieser Vertonung. Den „Säerspruch" dächte ich mir aber in ganz anderen, wuchtigeren, aus lebendiger Anschauung geborenen Rhythmen weit schöner. Ein Treffer ist er nicht. Über das „Hugenottenlied" als Dichtung kann man verschiedener Ansicht sein. Ich selbst halte es für nicht sehr geschmackvoll — trotz höchster Wertschätzung und Vorliebe für den Dichter. Wer anderer Meinung ist, wird in Weismanns Komposition die rechte musikalische Wiedergabe dieses brutalen Fatalistengesanges vollauf erblicken dürfen. Achten wir auf das, was der Tonsetzer fernerhin bringen wird!

182. **Christian Sinding: Gesänge auf Texte nach V. Krag. — Vier alte dänische Lieder. Verlag: Rob. Forberg, Leipzig.**

Es sind dies neue Ausgaben der vorliegenden Gesänge. Christian Sinding bleibt sich in all seinen Liedern gleich. Ihre Vorzüge und Schwächen wurden bereits in Jahrg. III, Heft 22 dieser Zeitschrift erwähnt. Die Lyrik, die Sinding vertont, ist aber, zumal in solcher Übersetzung, für deutschen Geschmack oft kaum geniessbar. Ein paar Nummern solcher Art mögen auch dem ernsteren Musikfreunde ja zuzeiten nicht unwillkommen sein, aber die gleichförmige Masse wirkt ermüdend. Man überhäuft eine Tafel ja doch nicht mit Süssigkeiten, Puddings und Limonaden! Nichtigkeiten wie „Abends nur fliegt der Rabe" oder „Es schrie ein Vogel" drucken zu lassen, widerstreitet der bei einem so begabten Komponisten berechtigten Forderung nach wählerischerer Selbstkritik, selbst wenn diese „Takte" (kann man fast nur sagen) und diese Stimmungsstammelei etwa als „Volkslied" zu gelten haben sollten. Wer sich an „nordisch" gefärbten Liedern als solchen erfreuen mag, dem können die anderen Gesänge Sindings als Hausmusik ja wohl taugen.

Alfred Schattmann

Digitized by Google

REVUE DER REVUEEN

Aus fremden Zungen

THE MUSICIAN (Boston), 1906, No. 4—6. — Lawrence Gilman veröffentlicht eine interressante Plauderei mit Vincent d'Indy: „A discussion with Vincent d'Indy". Er schildert ihn als eine ganz aussergewöhnliche Persönlichkeit: „for he is both a musician and unassuming, a man of extraordinary gifts". Sein tonsetzerisches Schaffen ruht auf klassischer Grundlage: „he has, one is to infer from him, adhered faithfully to the old and, as he calls them 'fundamental' forms, — allowing himself, he admits occasional diversions, harmonic and rhythmic, but holding constantly in view the traditional requirements of the classic molds". Interessant ist ein Ausspruch über die musikalische Form: „Form [he means traditional, not elemental form] is a thing of the grammarians, to be discussed behind closed doors by persons who believe in musty counterpoint and the rules of the game" .... Vincent d'Indy selber ist „anything else but a grammarian". — „Halfdan Kjerulf, the pioneer of Norwegian music" von Carl Hansen. Verfasser schildert den Lebensgang Kjerulfs, der als erster die Schönheit des norwegischen Volksliedes erkannte und die deutsche romantische Schule auf norwegischen Boden verpflanzte. Die Anzahl seiner Liederkompositionen, die in Amerika bekannter sind als in Norwegen, beläuft sich auf ca. 100. — In der Kollektion „Club programs for all nations" veröffentlicht Arthur Elson einen lesenswerten Artikel „The Netherlands". — A. Rommel erörtert „the value of Bach to the piano student". Erwähnenswert sind ferner: William Shakespeare: „Tone in its relationship to pronunciation". — Fred. R. Comee: „The Mission of Music". — A. D. Jewett: „The fundamental principles of piano technique". — Einen lesenswerten Aufsatz über „Edward Elgar" schreibt Ernest Newman. Elgar habe seinem Volke und der Welt bewiesen, dass der Engländer auch musikalisch produktiv sein könne und sein Schaffen, vom „Traum des Gerontius" an, bedeute einen Markstein in der Entwicklung der neuen englischen Musikgeschichte. — Arthur Elson berichtet über Musik in „Denmark and Switzerland". Als bedeutendsten dänischen Komponisten feiert Verfasser Niels Wilhelm Gade. Er stellt ihn zwischen die klassische und die neuere romantische Schule. Als Schüler Mendelssohns hat man ihn oft mit Unrecht „Mrs. Mendelssohn" genannt, doch Gade zeigt genug Originalität, um auf eigenen Füssen zu stehen: „His cantata, 'the Erl-King's Daughter', is almost entirely founded upon the melodies of his native land." Neben Gade werden als bedeutendere dänische Tonsetzer folgende aufgeführt: Eduard Lassen, als Liederkomponist bekannt; August Enna; Victor Bendix, ein Schüler Gades; August Winding; Karl Attrup; August Hyllested; Asgar Hamerik; Ludwig Schytté. — Als hervorragendere Schweizer Tonsetzer werden Hans Huber, Emile Jaques-Dalcroze, Gustave Doret, Rudolf Ganz, Otto Barblan, Volkmar Andrae, Friedrich Klose, Georg Haeser, Lothar Kempter, Combe, Denereaz, Niggli, Suter, Franck, Lauber, Hegar und Reymond gewürdigt. — Über das Musikleben San Franciscos berichtet Francis Gates manches Interessante in seinem Artikel: „San Francisco and Its Music." The musical interests of the city

temporarily destroyed. — Ein warmer Nachruf ist dem kürzlich verstorbenen, berühmten Komponisten Amerikas „John Knowles Paine" gewidmet.

THE MUSICAL STANDARD (Chicago), 1906, No. 8. — Einen Beitrag zur Musikpädagogik liefert E. H. Scolt durch seine Abhandlung „Musical energy". Er bespricht die eigentümliche Erscheinung, dass „one great need among music pupils everywhere and of every grade is more musical energy. Not ambition, not talent, not love for music". — In einer Studie „Mendelssohn" betrachtet A. E. Keeton die vielseitige Begabung des Künstlers: wenn er ein Maler geworden wäre, so hätte er Landschaften im Charakter von John Everett Millais geschaffen „peaceful landscapes, portraits of high born women, or of brighteyed, tenderly-nurtured children". Hätte er sich der Dichtkunst gewidmet, so wäre er wahrscheinlich ein zweiter Tennyson geworden. In Prosa hätte er „delightful novels" geschrieben, „secure of a monopoly of appreciative and well-educated readers." — Ferner: Edward J. Dent: „The earliest string quartets."

ACADEMY (London), 1906, No. 1776/1783. — H. C. Colles bespricht „Grieg's piano music". Mit den modernen Schulen hat seine Musik keine tiefergehende Berührung gewonnen, „he takes a place with the old writers". Er ist ein Demokrat unter den Tonsetzern der Jetztzeit, in dem Sinne, dass seine Musik von jedem Durchschnittsmusiker mit Vergnügen gespielt werden kann. „Unlike the great classics he has no thought too high for average comprehension, while like them he expresses himself instead of deputing the task to his interpreters". — Derselbe Autor wendet sich in einem Artikel „A sidelight upon Wagner" gegen falsche Wagnerkritik anlässlich der Ringaufführungen in London, die dadurch mit hervorgerufen werde, dass Wagner in England „the lapdog of the fashion and the idol of the musical dilettante" geworden sei; „by such he has been invested with 'the divinity that doth hedge a king', and any one who calls that in question is a traitor". — In einer Besprechung von „Brahms' op. 1" beklagt Verfasser die seltene Aufführung des Werkes, dessen Schöpfer Schumann in seinem bekannten Aufsatz „Neue Bahnen" freudig begrüsste. — Ferner ein Artikel über die „Vienna Philharmonic Society".

MONTHLY MUSICAL RECORD (London), 1906, June, July. — „The Spanish music" betitelt sich eine mit J. S. S. unterzeichnete Abhandlung. Trotz hervorragender Namen auf den Gebieten der Malerei und der Dichtkunst gibt es keinen eigentlichen „national composer whose music is constantly being performed". Während die Opernkomponisten nur sehr unbedeutend sind, haben Dramatiker und Novellisten viel Material zu Opernlibretti geliefert; es sei nur an „die Hochzeit des Figaro", „Don Juan", „Die drei Pintos" u. a. m. erinnert. Eine hervorragende Rolle in der spanischen Musik spielt die Guitarre zur Begleitung der „national music: the Basque songs, the boleros and seguidillas of Old Castille, the beautiful melodies of Andalusia, and the North Spanish national dance, the ‚Jota'." — M. D. Calvocoressi bringt „A few remarks, on modern French pianoforte music". — Lesenswert ist der Artikel „Norwegian Music". Bedeutende Verdienste um das Musikleben Norwegens hat sich Rikard Nordraak, der Komponist der Nationalhymne erworben. Bekannt ist seine Musik zu den Björnsenschen Dramen „Maria Stuart in Schottland" und „Sigurd Slembe". Bekannter ist auch Severin Svendsen, dessen vier norwegische Rhapsodieen sich grosser Popularität erfreuen. — Über die Kammermusik von Johannes Brahms schreibt Herbert Antcliffe. — Ellen von Tideböhl bespricht zwei Opern von „Sergez Rachmaninoff": „The Covetous Knight" und „Francesca da Rimini".

THE MUSICAL TIMES (London), 1906, May, June. — Bertha Harrison erzählt von den ersten „Musical prodigies" in England. Im 15. und 16. Jahrhundert war die Musik Gemeingut des ganzen Volkes ohne Rangunterschiede und bildete einen wesentlichen Bestandteil des täglichen Lebens. Erst im 18. Jahrhundert fingen die „upper classes" an, mehr Sorgfalt auf die musikalische Erziehung zu verwenden, und im Jahre 1711 finden wir das erste Wunderkind, einen achtjährigen Knaben, der „with the mastery of a full grown and mature artiste" kleine Stücke von Rameau und Couperin spielte. Unter den bewundernden Zuhörern befand sich auch Händel, der zu dieser Zeit England zum ersten Male besuchte. Das grösste Wunderkind dieser Zeit ist ein elfjähriger Knabe namens Dubourg, dessen Ruhm viele ausländische Musiker nach London zog, unter ihnen auch Geminiani, einen Schüler Corelli's. — In der Artikelserie „Private Musical Collections" erscheint die Fortsetzung der Besprechung der Mr. Edward Speyer gehörenden reichhaltigen Sammlung. Von den an dieser Stelle bereits angeführten Schätzen sei noch ein englischer Brief Carl Maria von Webers vom 6. Februar 1826 erwähnt. Der Brief enthält Einzelheiten über seine Reise nach London und ist in einem auffallend guten Englisch geschrieben, wenn man bedenkt, dass Weber sich seine Sprachkenntnisse nur durch Privatstudien angeeignet hatte. Es heisst da u. a.: „I leave Dresden the 16. February. I shall sleep every night, because I am forbidden to travel by night, — remain one day at Frankfort, and hope to arrive at Paris the 25th February. There I must remain some days, and therefore I can not be in London — embarking at Calais — before the 6th or 7th of March." — Sehr lesenswert sind die Artikel von Dotted Crotched über „St. John's College in Oxford" und die „Canterbury Cathedral".

LE JOURNAL MUSICAL (Paris) 1906, No. 10—13. — Über Berlioz' Besuch in England — „Berlioz en Angleterre" — teilt Pierre Desclaux einiges Interessante mit. Entzückt von der Gastfreiheit des Landes und der bewundernden Aufnahme seitens der Kritik schreibt er u. a. an seinen Freund Morel: „Ma musique a pris sur le public anglais, comme le feu sur une traînée de poudre ... Le vieil Hogarth du Daily News était dans une agitation des plus comiques: J'ai tout mon sang en feu, m'a-t-il dit; jamais la vie je n'ai été ‚exécuté' de la sorte pour la musique!" — Ferner sind zu erwähnen: Robert Montfort: „La Mélodie". Définition — Historique — État actuel de la mélodie. — François Aussaresses: „Critique et Méthode" III. — F. Wilson: „L'oratorio". — Raymond Bonyer feiert Felix Weingartner mit begeisterten Worten. Nachdem Weingartners Stellung zur französischen Musik erörtert worden ist, sagt Autor u. a.: „Ainsi rêve et pense le Kapellmeister, en conduisant par cœur, avec une mémoire sans ombres, les drames sonores les plus ardus en se grisant d'harmonie savante et vibrante, en s'identifiant, les bras tendus, avec Berlioz, le romantique par excellence qui reflèta sa vie dans son art avec ‚notre grand héros Beethoven, à qui nous devons toujours et toujours revenir si nous voulons vraiment nous entendre sur la musique'."

LE COURRIER MUSICAL (Paris) 1906, No. 10—13. — Emil Jaques-Dalcroze bringt die Übersetzung seines in der „Musik" publizierten aktuellen Aufsatzes: „Le piano et l'éducation musicale". — Victor Debay bespricht „Le songe de Gérontius d'Edward Elgar". — Über „Corneille et la Musique" schreibt Jules Écorcheville einen lesenswerten Artikel. Corneille hat eine grössere Sammlung von „poésies légères" hinterlassen, die sich vorzüglich dazu eignen, in Musik gesetzt zu werden. Mehrere von ihnen tragen die Bezeichnung „chanson"; am bekanntesten sind zwei nach den Komponisten benannte: „l'air de Blondel et l'air de Lambert". —

Camille Mauclair veröffentlicht zwei interessante Essays: La musique de piano de „Maurice Ravel" und „l'Applaudissement" au concert. Er sagt über die Musik Ravel's: „Il ne transpose pas en langage sentimental des impressions de nature; réellement, son piano imite les oiseaux du soir, ou l'eau courante, ou les bonds et les gestes fébriles du gracioso espagnol, et nous les voyons, et nous les touchons, et cependant ce n'est jamais à force de virtuosité."

LE FIGARO (Paris) 1906, 2. Juni. — „Les lithographies musicales de Fantin-Latour" würdigt Jeanne de Flandreysy, im besonderen die Lithographieen Wagners und Berlioz'. Verfasser nennt ihn „un grand poète, un grand psychologue et un grand peintre" ... „Dans certaines de ses compositions lithographiques, il y a, pour ainsi dire, un excès de rêve traduit par un excès de beauté" ... Fantin-Latour wurde im Jahre 1836 zu Grenoble geboren; sein Vater, selbst Maler, brachte ihn frühzeitig nach Paris.

WEEKBLAD FOR MUZIEK (Amsterdam) 1906, Nr. 15—27. — J. P. J. Wierts beklagt in einem Artikel „Het Nederlandsche Volkslied" den Niedergang des einst in so hoher Blüte stehenden Volksliedes. Seine Neubelebung stellt sich im besonderen der „Algemeen Nederlandsch Verbond" zur Aufgabe. — Die Aufführungsfrage des „Parsifal" behandelt in einem längeren Aufsatz W. J. Corver. — Sidney Vantyn bespricht „La sonate en si bemol mineur op. 35, de Chopin". — Hugo Nolthenius analysiert ein Tongedicht für Orchester mit Baritonsolo „Im grossen Schweigen" von A. Diepenbrock. — Ferner: J. P. Fockema Andreae: „De herziening der wet van de maatschappij tot bevordering der toonkunst". — W. J. de Wilde: „Divagaties over Kunst". Motto: „Kunst is nabootsing." — „Jets over Mozart."

LUCIFER (Antwerpen) 1906, No. 20. — D. C. Frans: „Aanmoediging der Tooneelmaatschappijen". — Van Zehden: „Konink. Vereeniging het Nederlandsch Tooneel". — Ein mit S. S. unterzeichneter Artikel beschäftigt sich mit: „De Ned. Opera Tijdelijk in eere hersteld".

MEDLEMSBLAD FOR „DANSK ORGANISTFORENING" (Kopenhagen) 1906, No. 26—30. — Es sind zu erwähnen die Artikel: A. C. Andersen: „Kobenhavns Organistkole". — H. D. Hansen: „Revision af Lovene". — Kr. Pedersen: Kirkesangens Ledere og Kirkesangen".

ARS ET LABOR, MUSICA ET MUSICISTI (Milano) 1906, No. 5 u. 6. — Melchiorre Delfico bringt die Fortsetzung seiner interessanten Verdi-Karikaturen. Das Schlusskapitel behandelt „il caricaturista degli artisti suoi contemporanei". — Ferner: Giorgio Bolza: „Il primo pianoforte die Giuditta Pasta." — Mar...: „Giuseppe Verdi."

MUSICA (Buenos-Aires) 1906, No. 6—9. — Francisco López Añón veröffentlicht den Schluss seiner interessanten Abhandlung über „La música àrabe y su influencia en la música española." — Salvador Barrada verbreitet sich über „La inspiratión musical." — Einen lesenswerten Artikel bringt Vincent d'Indy: „El oratorio moderno." — Jules Combarieu schreibt über Saint-Saëns und würdigt ihn als Mensch und als Künstler. — Erwähnenswert sind noch folgende Aufsätze: „Camille Mauclair: „La Religión de la Orquesta." — Antonio Rubinstein: „La música y sus representantes." — In der Artikelserie „Músicos contemporáneos" würdigt H. Hantich das künstlerische Schaffen Anton Dvořák's.

Digitized by Google

UMSCHAU

NEUE OPERN

Francesco Cilea: „Gloria", Textbuch von Arturo Colantti.

Spiro Samara: „Rhea" betitelt sich eine neue Oper, Libretto von Paul Milliet, die der Komponist soeben vollendet hat.

AUS DEM OPERNREPERTOIRE

Lübeck: Das Ergebnis des beschränkten Wettbewerbs zur Erlangung von Plänen für den Bau eines Stadttheaters nebst Saalbau ist, dass das Preisgericht, dem von auswärtigen Herren Geh. Baurat Prof. Dr. Wallot-Dresden, Geh. Baurat von Grossheim-Berlin, Geh. Oberbaurat Launer-Berlin, Oberregisseur Max Grube-Berlin und Stadtbaurat Kullrich-Dortmund angehörten, sich einstimmig für den Entwurf von Prof. Dülfer-Dresden ausgesprochen hat. Die Theaterbaukommission hat sich in ihrer Sitzung vom 18. Juli diesem Beschluss gleichfalls einstimmig angeschlossen. Ausser Prof. Dülfer waren zum Wettbewerb aufgefordert die Architekten Heilmann und Littmann in München, C. Moritz in Köln und H. Seeling in Berlin. Mit dem Abbruch des alten Theaters ist bereits begonnen.

London: Londoner Musikfreunde haben das erforderliche Kapital für eine vierwöchentliche deutsche Opernsaison im Januar n. J. aufgebracht, deren Preise nicht so unerschwinglich hoch wie die von Covent Garden sein sollen. In Aussicht genommen ist, ausser der „Walküre", die Wiederaufführung des lange nicht gehörten „Freischütz", dann „Fidelio" und Smetana's „Verkaufte Braut". Der Tenor Van Dyck hat die Direktion übernommen. Von britischen Sängern und Sängerinnen sind John Coates, Agnes Nicholls, Corinne Kirkby-Lunn und David Bispham in Aussicht genommen. Auch soll das Orchester ausschliesslich englisch sein.

Paris: Die Grosse Oper wird die neue Saison mit der Oper „Ariane" von Massenet eröffnen. Ferner sind zur Aufführung angenommen eine zweiaktige Oper „Midas", Text von Henry Vuagneux, Musik von Paul Vidal, „Die Tochter des Ramses" von demselben Komponisten und ein einaktiges Gesangspiel „Das Mysterium".

KONZERTE

Berlin: Für das „Händelfest", das in Berlin vom 25.—28. Oktober unter dem Protektorat des Kronprinzen gefeiert werden soll, ist nunmehr das Programm entworfen. Es gelangen zur Aufführung: „Israel in Egypten" unter Leitung von Siegfried Ochs. Instrumentalwerke und die „Cäcilienode" unter Leitung von Joseph Joachim. „Belsazar" unter Leitung von Georg Schumann. Die ganze Veranstaltung wird durch ein Vormittagskonzert beschlossen, in dem ausschliesslich Kammermusikwerke zu Gehör kommen. Als Solisten sind gewonnen: Emilie Herzog, Agnes Hermann (Strassburg), Pauline de Haan-Manifarges, Bella Alten, Johannes Messchaert, Felix

Senius, Paul Knüpfer und Putnam Griswold. Den chorischen und instrumentalen Teil übernehmen Chor und Orchester der Königl. Hochschule, der Philharmonische Chor, die Sing-Akademie und das Philharmonische Orchester.

Paris: Die Philharmonie, die unter dem Namen Palais Philharmonique auf einem Terrain der Champs-Elysées erstehen wird, wird einen grossen Saal erhalten, dessen Bühne mit allen modernen maschinellen Einrichtungen versehen werden soll, um auch Opern aufführen zu können. Der Saal erhält 2200 Plätze. Zwei weitere Säle, zu je 1200 und 700 Plätzen mit amphitheatralischem Aufbau der Plätze, sind für Konzerte und Kammermusik-Abende bestimmt. Gleichzeitig sollen diese Räume aber auch für musikalische Fachausstellungen dienen. An allen Sonntagen werden Lamoureux-Konzerte veranstaltet werden.

TAGESCHRONIK

Am 10. August feierte einer unserer begabtesten Tonsetzer, dem es — wie so manchem anderen Deutschen — leider nicht vergönnt war, sich nach Verdienst durchzusetzen, seinen 50. Geburtstag: Paul Geisler in Posen. Geboren 1858 zu Stolp in Pommern, zeigte er schon früh beachtenswerte musikalische Anlagen. Er wurde der Schüler des Stolper Pianisten und Komponisten Constantin Decker (eines Schülers Siegfried Wilh. Dehns) und genoss später die Unterweisung des Kantors Grabowsky in Marienburg. In Leipzig förderte den jungen Musiker besonders Professor Dr. Oskar Paul und der bekannte Wagnerdirigent Anton Seidl, der damals unter Angelo Neumanns Direktion am dortigen Stadttheater als Opernkapellmeister wirkte. Neumann engagierte Geisler als Musikdirektor und Korrepetitor an die Leipziger Oper und als zweiten Kapellmeister für seine grosse, durch ganz Mittel-Europa unternommene Wagner-Tournee, später auch an die Oper in Bremen, allwo er die Direktion des Stadttheaters übernommen hatte. Durch Kränklichkeit gezwungen, zog sich Geisler von der Dirigententätigkeit zurück und widmete sich nun ganz der Komposition und dem Unterrichte, erst in Hamburg, dann in Berlin und seit einigen Jahren in Posen. Seine hervorragendste Schülerin war die leider früh verstorbene bedeutende dramatische Sängerin Katharina Klafsky. Geisler hat sich als Komponist auf verschiedenen Gebieten mit Glück versucht. Er schrieb Lieder und interessante Klavierstücke, vielfach angeregt durch bedeutende Dichtungen, u. a. von Kleist und Hamerling (z. B. „Monologe", Berlin, Bote & Bock), ferner Orchesterwerke und Opern. Aufsehen erregte vor etwa 25 Jahren auf einem Tonkünstlerfeste des „Allg. Deutschen Musikvereins" seine symphonische Dichtung „Till Eulenspiegel", ein Stück voll Erfindung, Geist und Klangpracht. Eine Oper „Fritjof" erlebte ihre erfolgreiche Uraufführung in Bremen. Es folgten die durch eindringliche und breite Melodik sich auszeichnenden Opern „Die Ritter von Marienburg" (Uraufführung in Hamburg) und „Schiffbrüchig". Neuerdings hat Geisler den vierteiligen Einakterzyklus „Hertha", „Der Marianer", „Warum?" und „Prinzessin Ilse" vollendet, zu dem er sich — wie zu seinen früheren Opern — die Texte selbst verfasste; dieser harrt noch der Bühnenaufführung. Auch vier Symphonieen liegen in des Komponisten Pult. Die Partitur der vierten stammt erst aus diesem Jahre. Es wäre nicht mehr als billig, wenn unsere Konzert- und Theaterdirektionen sich am 50. Geburtstage dieses hochbegabten und in echt deutscher Bescheidenheit sich in die Stille seiner Arbeitsstube zurückziehenden Tondichters daran erinnerten, dass er noch — lebt

und dies oder jenes seiner grösseren Werke zum tönenden Leben erweckten. Die Werke verdienten es wahrlich. W. K.

Von wohlunterrichteter Seite wird uns mitgeteilt: „Es ist anzunehmen, dass auf der in Berlin seinerzeit zusammentretenden Konferenz zur Revision der Berner Übereinkunft betr. die Bildung eines internationalen Verbands zum Schutze von Werken der Literatur und Kunst vom 9. September 1886 (Reichsgesetzblatt 1887 Seite 493ff.) der Antrag zur Beratung gestellt werden wird, die Dauer des im Unionsgebiet zu gewährenden Urheberrechtsschutzes durch Festsetzung einer einheitlichen Schutzfrist zu regeln. Soweit sich bisher Bestrebungen in dieser Richtung geltend gemacht haben, hatten sie insgesamt die Tendenz, die international zu vereinbarende einheitliche Schutzfrist weiter zu bemessen, als dies zurzeit im deutschen Urheberrechte der Fall ist; meistens wird eine Schutzdauer von 50 Jahren verlangt. Massgebend für die Stellung der deutschen Delegierten zu einem solchen Vorschlag, dessen Annahme eine Abänderung der deutschen Urheberrechtsgesetzgebung in einem sehr wesentlichen Punkte zur Folge haben müsste, wird vor allem der Gesichtspunkt sein, ob und in welchem Masse eine Ausdehnung der zurzeit reichsrechtlich geltenden Schutzfrist den Interessen der beteiligten Kreise entspricht."

Am Hause Hauptstrasse 160 in Heidelberg, in dem Robert Schumann von 1829—1830 als Student wohnte, ist eine Schumann-Gedenktafel angebracht worden.

Der auch als Komponist bekannte Kapellmeister Leo Blech vom Deutschen Landestheater in Prag ist an das Kgl. Opernhaus in Berlin berufen worden.

Julius Stockhausen, der greise Sangesmeister, feierte am 22. Juli in Frankfurt a. M. in vollkommener geistiger Frische und Rüstigkeit seinen 80. Geburtstag.

Zum Direktor des Berner Stadttheaters wurde Kammersänger Alfred Stender-Stefani in Altenburg gewählt.

In der philosophischen Fakultät der Universität Marburg habilitierte sich Dr. Ludwig Schiedermair mit einer Antrittsvorlesung über „Die Bedeutung der neapolitanischen Oper des 18. Jahrhunderts" als Privatdozent für Musikwissenschaft. Seine Habilitationsschrift ist betitelt: „Beiträge zur Geschichte der Oper um die Wende des 18. und 19. Jahrhunderts. 1. Band: Simon Mayr".

In den Tagen vom 25.—27. September wird in Basel der zweite Kongress der internationalen Musikgesellschaft stattfinden, der u. a. die Vertreter der Musikwissenschaft an sämtlichen Universitäten angehören. Neben den wissenschaftlichen Erörterungen, die der Kongress bringen wird, sind auch zwei Konzerte, ein geistliches Konzert im Münster und ein anderes im Musiksaale der Stadt Basel unter der Leitung des Baseler Kapellmeisters Hermann Suter, vorgesehen.

Die Genfer Anstalt für rhythmische Gymnastik (Dir.: Prof. E. Jaques-Dalcroze, 7 Avenue des Vollandes, Genf) eröffnet einen 14tägigen Normalkursus, für ausländische Lehrer bestimmt, in dem die rhythmische Gymnastikmethode klargelegt und praktisch vorgeführt werden wird. Der Zweck dieser Methode ist: die Entwicklung des Sinnes für musikalische Metrik und musikalischen Rhythmus, des Sinnes für die plastische Harmonie und das Gleichgewicht der Bewegungen und die Regelung der Bewegungsgewohnheiten. Der Kursus wird vom 23. August bis zum 8. September stattfinden.

Wie aus New York berichtet wird, bereitet ein gelehrter amerikanischer Musikkenner John Tower die Veröffentlichung eines gross angelegten Lexikons

vor, in dessen erstem Teil man die Titel aller bekannten Opern, alphabetisch geordnet, finden soll; der zweite Teil dieses Lexikons wird ein Verzeichnis sämtlicher Opernkomponisten mit der Angabe ihrer Werke enthalten, und in einem dritten Abschnitt soll eine genaue Statistik darüber veröffentlicht werden, wie viel mal die einzelnen Stoffe in Musik gesetzt worden sind. Der Autor hat dreizehn Jahre angestrengter Arbeit gebraucht, bevor er den gewaltigen Stoff gesammelt hatte.

Die geistige Bewegung, die durch die Revolution in Russland heraufbeschworen ist, hat sich auch auf dem Gebiete der Musik kund getan: im Oktober werden „Musik-Kurse für Volk und Arbeiter" eröffnet zur Förderung des Chorgesangs (geistliche und moderne Lieder) mit Spezialklassen für Klavier, Violine, Cello und andere Instrumente, Theorie, Musikgeschichte bei einer Mindestzahlung von 3 Rubel im Jahr. Die Räume der Stadt- und Dorfschulen werden dazu in den freien Stunden benutzt. Die neuen „Musik-Kurse fürs Volk" sind nur eine Filiale der Union zur Errichtung einer Hochschule für das Volk, für die der General Scheniawsky (gestorben im Herbst 1905) ein Kapital von beinahe einer Million Rubel vermacht hat. Das Komitee der Musik-Sektion ist eifrig mit dem Ausarbeiten der Semesterprogramme und der Feststellung der Statuten des Vereins beschäftigt und zählt unter seinen Mitgliedern wohlbekannte Namen auf: S. Taneieff, Gretschaninoff, Tr. Linewa, Pf. Sibor, Kaschkin, J. Engel u. v. a.

Die Philharmonische Gesellschaft in Moskau, die im letzten Frühjahre so jäh aufgelöst wurde, ist zu neuem Leben berufen worden. Am 8./21. Juni hat eine von der Regierung gestattete Sitzung der Verwaltungsmitglieder der Institution stattgefunden, in der über das weitere Fortschreiten der Musikgesellschaft debattiert wurde. Für die kommende Saison sind zehn Abonnementskonzerte angemeldet, sowie die Erwählung eines neuen Direktors der Musikschule vorgenommen worden. Der wohlbekannte Cellist Brandukoff, dem dieser Posten angeboten wurde, soll seine Zustimmung dazu gegeben haben, ein überaus erfreuliches Ereignis im Musikwesen der Stadt, da sein künstlerisches Vermögen wohlbekannt ist. Brandukoff hat seine Studien im Konservatorium zu Moskau im Jahre 1877 zur Zeit Nicolai Rubinsteins absolviert, bei welcher Gelegenheit ihm die grosse goldene Medaille als höchste Auszeichnung zugeteilt wurde. Später hat er in Paris grosse Triumphe gefeiert, indem er in den Konzerten von Padeloup, Colonne, Saint-Saëns auftrat, mit Anton Rubinstein und Liszt spielte und an den Quartetten von Prof. Marscens teilnahm. Brandukoff erfreute sich einer warmen Freundschaft von seiten Tschaikowsky's.

Eine Million Rubel ist der Warschauer Philharmonie durch Erbschaft zugefallen, die der verstorbene Herr v. Wessel der genannten Gesellschaft in Form eines Rittergutes vermacht hat. Der Ministerrat hat nunmehr dahin entschieden, dass die Warschauer Philharmonie zur Annahme der Erbschaft ermächtigt ist.

TOTENSCHAU

Am 17. Juli † in Elberfeld der Komponist Georg Rauchenecker, einer aus dem schweizerischen Wagnerkreise. In den letzten Jahren bekleidete er die Stellung eines städtischen Kapellmeisters in Elberfeld und machte sich sehr um die Hebung der volkstümlichen Konzerte verdient. Als Komponist haben ihn sehr beachtenswerte Kammermusikwerke, mehrere Symphonieen (unter denen die vor zwei Jahren entstandene und mit grossem Erfolge in Elberfeld aufgeführte „Elegische" die hervorragendste), mehrere Violinkonzerte, zahlreiche Chorwerke („Nikolaus

von der Flüe" 1874 in Zürich preisgekrönt) und Lieder bekannt gemacht. Seinem bescheidenen ruhigen Wesen entsprach nicht ein Vordrängen und Geltendmachen, so dass er selbst wohl die Schuld hat, dass sein Name nicht mehr bekannt und von seinen Kompositionen ausserhalb wenig gehört wurde. Schmerzlich war ihm, dass seine Opern „Florentin", „Sanna", „Don Quixote" und „Zlatorog" trotz guten Erfolges bei den Erstaufführungen sich nicht durchzusetzen vermochten; aber wie so oft waren auch hier die wenig geeigneten Libretti ein Hindernis. Allerdings instrumentierte Rauchenecker in der Regel an Stellen, die leichtere Instrumentation verlangten, zu schwer. Er war geboren am 8. März 1844 in München als Sohn eines Musikers. Früh begann seine musikalische Ausbildung. Seine Lehrer waren Lachner (Klavier, Orgel), Baumgartner (Komposition), Walter (Violine). 1868 wurde er Direktor des städtischen Konservatoriums in Avignon und später Theaterkapellmeister in Aix und Carpentras. Als der Krieg ausbrach, musste Rauchenecker Frankreich verlassen. In Zürich und in Winterthur finden wir ihn später als Musikdirektor. Dann ging er nach Berlin und dirigierte eine Zeitlang das Philharmonische Orchester und war am Sternschen Konservatorium tätig. Von Berlin aus siedelte er nach Barmen über, wo er eine Musikschule gründete. Nach drei Jahren schlug er dann seinen bleibenden Wohnsitz in Elberfeld auf, wo er den Instrumentalverein, verschiedene Gesangvereine und schliesslich das Städtische Orchester leitete. Anlässlich seiner häufigen Berufung als Preisrichter wurde er vielerorts eine bekannte Persönlichkeit. 1902 bereitete ihm Stadt und Bürgerschaft am 60. Geburtstage eine grossartige Ehrung in einem „Rauchenecker-Abend", an dem auch neue Kompositionen aus seiner Feder ihre Erstaufführung erlebten, und er so erkennen konnte, wie beliebt er war. Dass er nicht eine hervorragendere Stellung einnahm, lag z. T. auch darin begründet, dass Rauchenecker nach echter Musikantenart einen guten Tropfen sehr liebte. In seiner Komposition ist ihm Wagner, ohne dass er dessen Nachtreter genannt werden dürfte, gefährlich gewesen. Dennoch ist seine Kammermusik dem Besten ihrer Art zuzurechnen und wird auch sicher, wenn sich der rechte Mann ihrer annimmt, eine Zukunft haben. — Rauchenecker erzählte gern und begeistert von den Quartettabenden bei Wagner in Zürich, wo er ein gern gesehener Mitspieler war. Noch in letzter Zeit beschäftigte ihn der Gedanke, das Buch „Philosophie und Musik" von Lacombe aus dem Französischen zu übersetzen. Sein biederes Münchnerisch hatte durch den französischen Akzent, eine Folge des langen Aufenthalts in Frankreich, einen fremdartigen Klang. Aber sonst war Rauchenecker ein Deutscher bester Art. Sein Tod ist für das Elberfelder Musikleben ein fühlbarer Verlust.

Friedrich Kerst

Am 25. Juli † in Dresden die Pianistin und Kammervirtuosin Doris Böhme, die vor 50—60 Jahren in Konzerten der Schröder-Devrient als musikalisches Wunderkind Aufsehen erregte.

In Wien † im 60. Lebensjahre die königlich sächsische Kammersängerin im Ruhestande Marie Ehrhardt.

Am 29. Juli † in Stuttgart der ausgezeichnete Kammersänger Dr. Hans Pockh, der jahrzehntelang als erster Bassist und als Opernregisseur der Hofbühne vorzügliche Dienste leistete.

In Dresden † der Pianist Prof. Georg Schmole im 66. Lebensjahre.

Josefine Lohse, die jugendlich-dramatische Sängerin der Kölner Oper, † daselbst.

KRITIK

OPER

BRÜNN: Knapp vor Saisonschluss gab es noch eine Novität: Puccini's „Tosca" und eine Uraufführung: „Edelrot", eine einaktige Bauernoper, Text von Mahler und Niederführ, Musik von Julius Gottlieb, die neben hübschen Ansätzen oft den Anfänger verrät. Auch hat uns der Mai eine Aufführung des „Rings" und der „Meistersinger" gebracht. S. Ehrenstein

COBURG: Der neue Intendant Herr von Ebart hat es verstanden, den jungen Herzog für die Oper, deren Fortbestehen anfangs stark in Frage gezogen war, lebhaft zu interessieren, so dass an einem Wiedererblühen der unter dem kunstsinnigen Herzog Ernst II. so berühmten Coburger Oper wenigstens an dem guten Willen hierzu nicht zu zweifeln ist. Hierfür sprechen vor allem die gewissenhaften zeitgemässen Neueinstudierungen älterer Meisterwerke und neuerer Komponisten, die sämtlich neu mit prächtigen stimmungsvollen Dekorationen aus dem Atelier des Altmeisters der Bühnendekorationskunst Prof. Brückner sowie teilweise auch mit neuen Kostümen ausgerüstet wurden, wie z. B. der „Don Juan" nach Wiesbadener Muster, die „Weisse Dame" und Goethes „Faust" I. und II. Teil mit der Musik von Lassen. Ferner wurde der „Fliegende Holländer" nach Bayreuther Muster in einem Aufzug eingerichtet und durchaus mit neuen Dekorationen und neuen Maschinen versehen. Im Ganzen war der Drang nach höherer künstlerischer Arbeit durchaus erkennbar und wurde durch einen überaus regen Besuch gewürdigt. Von den zahlreichen Grössen der Saison möchte ich nur erwähnen: Einar Forchhammer (Frankfurt), Mme. Cahier (New York), die Herren Philipp und Naval, die Damen Götze und Herzog (Berlin), Frau Reuss-Belce, Frau Leffler-Burckard (Wiesbaden), Frau Doenges und Herr Moers (Leipzig), Herr Büttner (Karlsruhe), Frau Sondra (Nürnberg) und Dr. Bannasch (Halle), die fast sämtlich mehrfach an unserer und der Gothaer Bühne aufgetreten sind. Auch eine Uraufführung für Deutschland hat unser Hoftheater in dieser Saison zu verzeichnen und zwar von Spiro Samara's dreiaktiger Oper „La Biondinetta" (L'histoire d'amour), Text von Paul Milliet in einer durchaus geschickten und deklamatorisch gut stilisierten Übersetzung von L. Hartmann. Der Komponist ist von Geburt Grieche, der seine Studien am Pariser Konservatorium unter Léo Delibes vollendet und bereits sieben Opern geschrieben hat, deren letzte kürzlich in Monte Carlo ihre erfolgreiche Premiere zu verzeichnen hatte. Die Handlung, die sich teilweise auf der Insel Elena vor Venedig, teilweise auf dem Schlachtfeld vor Verona zur Zeit des Napoleonischen Eroberungszuges um 1797 abspielt, ist kurz folgende: Biondinetta ist mit einem Gondolier Andrea versprochen, wird aber auch von Gianni, dem Führer der Gondoliers, umworben. Der Kurat fordert zum Kampf gegen Napoleon auf und während Gianni zum Schutz der Insel ausersehen ist, zieht Andrea in den Feldzug, wo er schwer verwundet wird. Nach langer Gefangenschaft kehrt der Todtgeglaubte wieder in seine Heimat zurück, wo soeben Biondinetta nach langem vergeblichen Harren sich seinem Nebenbuhler Gianni vermählt hat. An seinem Glück verzweifelnd, ersticht sich schliesslich Andrea. Wenn nun auch dieser Vorwurf in mancherlei Variationen bereits auf die Bühne gebracht worden ist, so hat es doch der Librettist verstanden, diesem Stoff durch seinen zweiten Akt eine originelle Fassung zu geben, indem er bei dem auf dem Schlachtfeld schwer Verwun-

deten Fiebervisionen eintreten lässt, deren Inhalt die in einem Nebelschleier gehaltene Bühne wiedergibt. Andrea sieht hierin das Bild seiner Heimat, sieht, wie sein Nebenbuhler Gianni um seine Braut wirbt, sie zum Tanze führt und im dritten Bild ihr schliesslich in der Kirche angetraut wird. Weit über dem Textbuch steht die Musik Samara's. Hier ist vor allem prägnant der unerschöpfliche, mit südlicher Glut dahinfliessende Melodieenstrom, dem sich originelle Erfindung und tiefgehende Empfindung nicht abstreiten lassen. Freilich legt der Komponist den schönsten Teil seiner schwungvollen Melodik in das Orchester, das fast immer gegenüber dem vokalen Part eine völlig selbständige Führung erhält. Samara beherrscht die Technik der Instrumentierungskunst in der den Franzosen eigenen souveränen Art und Weise. Von den rein instrumentalen Nummern möchte ich hier auf die in den Visionen enthaltene Kirchenszene, die in idealisierter Walzerform gehaltene Aufforderung zum Tanz, die allerdings den Vater Delibes nicht verleugnen kann, sowie auf den Hochzeitsreigen verweisen, in welch letzterem sich der Komponist ebenso wie in einem fugierten Satz des Orchesters, auf dessen Grundlage sich zwei Gondoliers necken, als vortrefflicher Symphoniker zeigt. Der schwächste Punkt der Oper sind die Chorsätze, die der Komponist offenbar etwas vernachlässigt hat. Im ganzen haben wir es jedoch mit einem geistreichen interessanten Werk zu tun, das sicher die Beachtung aller Bühnen verdient. Die Oper erzielte in einer vortrefflichen Aufführung mit Kammersänger Wolff als Andrea sowohl hier wie auch in Gotha einen durchschlagenden Erfolg. Otto Baldamus

KÖLN: Die beiden letzten Abende der Opernfestspiele im Neuen Stadttheater brachten Richard Strauss' Musikdrama „Salome", die erste Aufführung am 2. Juli unter des Komponisten, die andere am 4. Juli unter Otto Lohses Leitung. Erfreuten sich die Festspiele überhaupt schon sehr starken Besuchs, so liess die mit „Salome" nun einmal gewaltsam verknüpfte „Sensation" an diesen Abenden kein Plätzchen unverkauft. Interessiert hat das Werk zweifellos alle Theaterbesucher, ich konnte aber keinen einzigen finden, den es erfreut hätte, und das ist, vom Standpunkte des musikalischen Schönheitsbegriffes betrachtet, nur zu begreiflich. Der Beifall war zunächst kein sehr lebhafter, natürlich aber wurden dem berühmten Dirigenten und Komponisten, als ihn die Sänger auf die Bühne hinauszogen, gewisse Ovationen dargebracht; der Erfolg des Werkes selbst war kein echter. Die Aufführung bot ihm alle möglichen Chancen. Alice Guszalewicz (Köln) als Vertreterin der Titelrolle, Carl Burrian (Dresden) als Herodes dann Leopold Demuth (Wien) und Fritz Feinhals (München) als Darsteller des Jochanaan abwechselnd, und eine treffliche Besetzung der kleinen Rollen ergaben ein glänzendes Ensemble. Das Bühnenbild hatte Wilhelm von Wymétal (Köln) sehr charakteristisch behandelt. Bewundernswert hielt sich das Orchester. Besonders herzlicher Dank wurde unter gerechter Würdigung seiner Festspielverdienste überhaupt und seiner diesmaligen so enorm schwierigen Leistung im speziellen am letzten Abend an die Adresse des immer wieder stürmisch auf die Bühne berufenen Otto Lohse gerichtet. Der Vorstand des Festspielvereins darf mit stolzer Genugtuung auf den sehr bedeutenden künstlerischen Erfolg dieser zweiten Serie zurückschauen, der mit der Zukunft der hiesigen Festspiele auch ihre volle Berechtigung sicherstellt. Paul Hiller

PARIS: Die Komische Oper gab das dramatische Erstlingswerk von Henri Février „Le Roi Aveugle" mit gutem Erfolg. Der Komponist, dem wir bereits eine tüchtige Geigensonate verdanken, hatte seinen Stoff selbst in einer Novelle des bekannten Romandichters Hugues Le Roux gefunden, und dieser unterzog sich selbst der Mühe, ein Opernbuch in zwei Akten, die durch ein Zwischenspiel verbunden sind, daraus zu machen. Der in der norwegischen Legendenzeit lebende blinde König wird von seiner Tochter in schnödester Weise verlassen. Der fremde Wikinger brauchte sie eigentlich gar nicht zu

rauben, denn schon sein erster Anblick versezt sie in unpatriotische Verzückung. Sie besingt seine Erscheinung und der blinde Vater bildet sich ein, das Lied gelte seinen eigenen jugendlichen Heldentaten. Ungeschickterweise hat sich der Tonsetzer nicht einmal hier zu einer geschlossenen melodischen Form bequemen wollen, und so bleibt die dramatische Wirkung unsicher. Sehr gut hat er dagegen die Szene behandelt, wo die Untertanen den vom Wikinger zu Boden geworfenen König auffinden und von ihm den Raub der Tochter erfahren. Der Chorsatz ist hier namentlich sehr erfreulich und auch das Orchester ist, von einigen allzu direkten Wagnerismen abgesehen, gut behandelt. Der Bassist Vienille fand Gelegenheit, sich in der Titelrolle auszuzeichnen, und ein neuer Tenorist Fernet konnte als Wikinger wenigstens den Besitz eines guten stimmlichen Materials nachweisen. Felix Vogt

STRASSBURG: Einige wertvollere Neueinstudierungen waren — nicht sehr ökonomisch — dem Saisonschluss vorbehalten. d'Alberts „Flauto solo", trotz seiner „Meistersingerei", den unvermeidlichen Längen und dem operettenhaften Einschlag ein prächtiges, echtes Musikantenstücklein, das eine dauernde Bereicherung unseres Opernschatzes bedeutet, gleich der „Abreise", fand mit Pokorny, Corvinus und Frau Knappe in den Hauptrollen unter Frieds gewissenhafter Leitung gute Wiedergabe und warme Aufnahme; Lussmann ein zu farblos-weicher Prinz. Der Eindruck von Cornelius' klassischem „Barbier" litt unter Kapellmeister Gorters Stil- und Tempomissgriffen und dem Mangel an peinlicher Sorgfalt und Sauberkeit, durch den dieser Dirigent leider nicht selten die empfindlicheren Hörer verletzt. Heisst das etwa „den Lustspielton wahren", wenn man aus dem würdevoll-gravitätischen Museigreis einen polternden Zappelphilipp macht (wo sonst Corvinus ein idealer Vertreter der Rolle hätte sein können), eine ganze Reihe von Sätzen (besonders Ensembles) ins Unverständliche übersetzt und so und soviele der feinen Pointen dieser köstlichen Partitur nicht unterstreicht sondern verwischt? — Besser gelang dem letztgenannten Dirigenten Humperdincks „Heirat wider Willen" — bis auf einige Flüchtigkeiten in den heiklen Ensembles —, das auch stilistisch eine wesentlich leichtere Aufgabe darstellt; die Solisten, die Damen Mahlendorf und Croissant, Herren Würthele, Knappe und Corvinus trafen den heiteren Rokokocharakter des nur im dritten Akt zu ernst einherschreitenden und im Ganzen etwas einförmig gehaltenen Werkes recht gut. Ob die Musik mit ihrer unentwegt wie ein Ameisenhaufen kribbelnden Polyphonie und mehr reflektiert-künstlicher als natürlich-charakteristischer Struktur sich bleibend halten wird, möchte ich fast bezweifeln. Im Grunde ist Humperdinck ein besserer Verarbeiter als Erfinder — wo nicht, wie in Hänsel und Gretel, die Volksweisen seinen Erfolg bewirkten. — Eine echte Carmen war die Spanierin Maria Gay. Eine „Ring"aufführung unter Gorter beschloss die Saison. Ob's auch „der echte Ring" war, will ich für diesmal nicht untersuchen und nur hoffen, dass ich in der nächsten Saison nicht über Grobschmiedsarbeit werde klagen müssen. Sonst wären hier manche Voraussetzungen zu einer erstklassigen Oper vorhanden: das Interesse der Stadtverwaltung, der Eifer der Direktion, die Tüchtigkeit des Orchesters und der meisten Solisten. Möge die künstlerische Leitung sich auch stets auf dieser Höhe bewegen und besonders dem nahezu beispiellosen Schlendrian so mancher Inszenierungen ein wohlverdientes Ende bereiten! Dr. G. Altmann

WEIMAR: Das verhältnismässig einförmige grösstenteils aus Wiederholungen bestehende Repertoire unseres Hoftheaters wurde in den letzten Wochen in interessanter Weise durch eine örtliche Erstaufführung von Weingartners „Orestes", Trilogie nach der Oresteia des Aischylos unterbrochen. Das ernste, schöne Momente enthaltende Werk, dessen technische Behandlung die Erfindung leider überragt, wurde in den beiden Erstaufführungen unter der Leitung Krzyzanowski's warm aufgenommen, während die

dritte und letzte Wiederholung unter des Komponisten eigener Leitung den nachhaltigsten Beifall des nicht sehr zahlreich erschienenen Publikums entfachte, der in erster Linie dem genialen Dirigenten galt. Von besonders schöner Wirkung sind die Chöre, während das Orestmotiv nicht ganz glücklich erfunden erscheint. — Mara Friedfeldt vom Stadttheater in Metz hinterliess als Violetta in Verdi's „Traviata" von den vielen im Koloraturfach stattgefundenen Gastspielen den unbedingt besten Eindruck, da sich eine edle Tongebung mit nobler Gestaltungsweise paart. Carl Rorich

KONZERT

BRÜNN: Im letzten Musikvereinskonzert bekamen wir eine recht gerundete Aufführung der Matthäuspassion zu hören. Die Soli sangen die Damen Brüll-Kienemund und Kusmitsch und Herr Sistermans, der gleichzeitig die Partie des Evangelisten markierte, da Herr Senius nach der Generalprobe heiser wurde. Das Quartett Mraczek brachte u. a. Dohnanyis Klavierquintett zum Vortrag. Otto Burkert, der Organist des „deutschen Hauses", veranstaltete auch heuer eine Bachfeier und zahlreiche Orgelvorträge, von denen eine Max Reger-Matinée besonders interessierte.
S. Ehrenstein

CINCINNATI: Seit meinem ersten Bericht über die Konzertsaison wurden folgende Konzerte veranstaltet: Jan Kubelik gab Ende Januar eine Matinée. Eine Sonate von Händel, das Praeludium aus Bachs E-dur Sonate (für Violine allein) sowie Ernsts fis-moll Konzert bildeten die Hauptnummern des Programmes. — Am Tage nach diesem Konzert erschien das New Yorker Symphonieorchester mit Felix Weingartner als Gast. Der geniale Dirigent erzielte einen grossartigen Erfolg, der in einer herrlichen, grossangelegten Wiedergabe von Beethovens c-moll Symphonie gipfelte. Man bereitete dem grossen Künstler stürmische Ovationen und erkannte in ihm einen der berufensten Vertreter der Direktionskunst unsrer Zeit. — Das wenige Tage später stattfindende Symphoniekonzert unsres hiesigen Orchesters brachte als Hauptnummern Cesar Francks hochinteressante d-moll Symphonie, Berlioz' Benvenuto Cellini-Ouvertüre und Bizets melodiöse Suite „Roma". Das Orchester erledigte sich seiner Aufgabe mit grossem Geschick und bekundete durchweg ein klares Verständnis für die Meisterwerke der französischen Schule. Raoul Pugno vervollkommnete das Bild gallischen Geistes durch eine brillante Wiedergabe des glänzenden c-moll Konzertes von Saint-Saëns; es ist übrigens lebhaft zu bedauern, dass dieser bedeutende Pianist sich leider häufig zu einem förmlichen Wettspielen mit einem automatischen Klavier hinreissen lässt; sein Vortrag verliert dadurch an Klarheit und Tiefe, das seelenvolle Spielen verbietet sich dann von selbst. Ein anderes Bild brachte das nächste Symphoniekonzert, in dem Brahms' D-dur Symphonie, d'Indy's „Le Champ de Wallenstein" und ein symphonisches Gedicht „Tragi-Commedia" eines hiesigen Komponisten P. Tirindelli das orchestrale Kontingent bildeten. Leider vermag sich der letztere nicht von den Ungezogenheiten der neuitalienischen Schule loszureissen, sonst vermöchte er Gutes zu leisten. Die Orchestrierung ist sehr wirkungsvoll und verhalf dem Werke zu einem Achtungserfolg. Corinne Kirkby-Lunn sang die Arie „Gerechter Gott" (Rienzi) und R. Strauss' Hymnus, op. 33. Leider blieben die Leistungen der Künstlerin hinter den Erwartungen zurück, zu denen man gemäss ihrer „Kundry" in der englischen Aufführung des „Parsifal" berechtigt war. Um so erfreulicher gestaltete sich das Auftreten Gerardy's im folgenden Konzert, der durch seine herrliche, technisch wie geistig hochstehende Wiedergabe des Lalo'schen d-moll Konzertes die Zuhörer enthusiasmierte. Vervollständigt wurde das Programm durch Bachs D-dur Suite, Berlioz' Harold-Symphonie und Massenet's „Phèdre"-Ouvertüre. Im folgenden Konzert trat Marie Hall, die bekannte englische Geigenvirtuosin auf. Sie

Digitized by Google

spielte Bruchs g-moll Konzert mit feinem Verständnis, wenngleich auch ihr Ton nicht besonders gross noch modulationsfähig ist. Mozarts „Zauberflöte"-Ouvertüre, Beethovens siebente Symphonie und Converse's „The mystic Trumpeter" waren die Nummern des Orchesters. Das folgende Konzert gestaltete sich zu einem interessanten Lokalereignis, insofern Hans Richard, Lehrer am hiesigen Conservatory of Music, als Pianist mit der Wiedergabe des Schytteschen cis-moll Konzertes debütierte. Der Solist besitzt einen kraftvollen, abgerundeten Ton und eine glänzende Technik. Bruckners vierte Symphonie, Humperdincks „Hänsel und Gretel"-Vorspiel, Sibelius' „Schwan von Tuonela" und Liszts „Préludes" bildeten die Orchesterkompositionen des Programmes. Das zweitletzte Symphoniekonzert brachte Henri Marteau, der mit einer herrlichen Wiedergabe des Brahmsschen Konzertes die Zuhörer erfreute. Strauss' farbenprächtige symphonische Phantasie „Aus Italien", Webers „Oberon"-Ouvertüre, und zwei kleinere Kompositionen van der Stuckens „Idylle" und „Calibans Pursuit" bildeten die weiteren Nummern des Programms. Das letzte Konzert bestand in einer Auslese Wagnerscher Kompositionen, wie der Ouvertüren zu den älteren Werken des Meisters, sowie des „Siegfried-Idyll" und der „Rheinfahrt" aus der Götterdämmerung. Als Solist trat Ben Davies auf. Das Symphonie-Orchester spielte mit anerkennenswerter Brillianz und erntete nebst seinem energischen Leiter reichen Beifall. — Ein von dem englischen Männerchor „Orpheus" veranstaltetes Konzert verdient besondere Erwähnung, da der Verein über vorzügliches Material verfügt und eine treffliche Schulung unter seinem Dirigenten Edwin Glover aufweist. — Erwähnt sei noch, dass zwei hiesige Pianisten, B. van dem Berg und der Unterzeichnete für die Konzerttour des berühmten Thomas-Orchesters gewonnen wurden und Schubert-Liszts Wandererphantasie, das a-moll Konzert von Grieg und Mozarts d-moll Konzert vortrugen. Friedrich Stock, der infolge seiner glänzenden Verdienste um die Leitung der Chicagoer Symphoniekonzerte für weitere drei Jahre als Dirigent verpflichtet wurde, leitete sämtliche Konzerte.

Dr. N. J. Elsenheimer

COBURG: Die verflossene Saison war an künstlerischen Ereignissen recht arm, was wohl die notwendige Folge des geringen Besuches der öffentlichen Konzerte selbst der ausgewähltesten Künstler sein dürfte. Auch die Symphonie-Konzerte der Hofkapelle, von denen drei geplant aber nur zwei wegen des hierfür mangelnden Interesses zur Ausführung kamen, konnten in Hinblick auf den finanziellen Erfolg die Hoftheaterintendanz nicht befriedigen, trotzdem die Leistungen des Orchesters unter Alfred Lorenz mit einem zwar nicht modernen aber interessanten Programm völlig auf der Höhe standen und im zweiten Konzert José Vianna da Motta in dem fünften Beethovenschen Konzert und einigen Klavierpiecen seine technische und musikalische Meisterschaft in hervorragender Weise darlegte. Von den ferneren Konzerten kommen hier noch drei Kammermusikabende der künstlerisch hervorragenden Frankfurter Trio-Vereinigung Frl. von Bassewitz (Klavier), Josef Natterer (Violine) und Hugo Schlemüller (Cello) in Betracht, die in allen ihren Abenden dem leider nur spärlich vertretenen Publikum einen ungetrübten Genuss mit Brahms, Beethoven, Schubert und Schumann boten und auch eine Uraufführung eines neuen Klavierquartetts von Alfred Lorenz brachten, das als interessante, wenn auch nicht immer klangschöne Novität gut ansprach. Dagegen konnte ein Konzert zweier amerikanischer Künstlerinnen Anna Balser-Fyshe (Klavier) und Aube Pearle (Sopran) nur wenig befriedigen. Ausser diesen öffentlichen Konzerten, zu denen noch einige Veranstaltungen lokaler Musiker treten, können nur noch die Konzerte der Gesellschaft „Verein" Anspruch auf künstlerisches Interesse beanspruchen. Hier hörten wir Ejnar Forchhammer und Frau Ulsaker-Forchhammer (Frankfurt), die mit einem fesselnden Programm von Liedern mit Goetheschem Text im ersten Teil und

im zweiten nur neuere Gesänge und Duette nordischer Komponisten grosse Triumphe feierten und zwar unter Mitwirkung des Karlsruher Pianisten und Komponisten Walter Petzet. Ferner traten in diesen Konzerten der Violinist Arthur Hartmann, der namentlich durch seinen formvollendeten Vortrag der Chiaconna entzückte, sowie Myrtle Elvyn auf, eine Pianistin, deren Spiel sich seit ihrem letzten Auftreten bedeutend verfeinert hat. Sodann folgten der Cellist Josef Malkin und Maria Seret, sowie zum Todestage Beethovens Frederic Lamond mit einem der Bedeutung des Tages entsprechenden Programm aus den Werken des Meisters, während Frl. Altona ausser den schottischen Liedern noch die Arie: „Ah perfido" mit klangschönem Organ und dramatisch empfindungswarmem Vortrag beisteuerte. Otto Baldamus

FLENSBURG: Das hiesige Musikleben steht unter keinem günstigen Stern. Die Stadt, die 60 000 Einwohner zählt und den Mittelpunkt der ganzen nördlichen Provinzhälfte von Schleswig-Holstein bildet, besitzt die grösste Schiffsreederei von ganz Preussen und damit eine sehr bedeutende Wohlhabenheit, allein die geistigen Interessen treten allzuweit zurück hinter Geselligkeit und Vergnügungen leichtwiegendster Art, unter deren Vormundschaft sich zumeist die Kunst begeben muss, will sie überhaupt gehört werden. Der Gang der Entwicklung im letzten Jahrzehnt ist betrübend, aber für viele Städte kennzeichnend. An der Spitze der musikalischen Faktoren steht der „Gesangverein", in dem — cantare a non cantando — 40 singende Mitglieder 1720 nichtsingenden gegenüberstehen. Seinem äusseren Wachstum läuft, nicht ohne innere Wechselbeziehung, das Absterben eines früher grossen Dilettanten-Orchestervereins und das Zurückgehen der schwer um ihre Existenz kämpfenden wirklichen Chorvereinigungen parallel — des kunsterzieherisch Wichtigsten, was die Provinz vielleicht, was das Musikleben überhaupt kennt. Musikleben aber ist kein träger, passiver Musikkonsum, zu dem man sich alle 8 Tage einmal in weiteren Zirkeln trifft, und wenn es „Namen" von internationalster Abstempelung gilt kennen zu lernen — es ist aktives, begeisterungsfreudiges Einsetzen der eignen Persönlichkeit zur Ermöglichung grosser, gemeinsamer Aufgaben oder aber intimer, herzenswarmer Pflege von Hausmusik. Flensburg ermangelt beider. — Bemerkenswertere Aufführungstatsachen sind ausser E. Magnus' populären Kirchenkonzerten drei zu verzeichnen: Mozarts Requiem (E. Fromm), Heinrich Schütz' Historia vom Leiden und Sterben Jesu Christi in Riedelscher Zusammenfassung der 4 Passionsmusiken des Meisters (E. Magnus) und Felix Draesekes „Columbus" (Lehrergesangverein, der Unterzeichnete). Von auswärtigen Gästen verdienen an erster Stelle Erwähnung das Brüsseler Streichquartett, das Vokalquartett Grumbacher de Jong - Behr - Reimers - Eweyk, O. Metzger, Scharwenka, Loritz; als einzige hervorragendere Orchesterdarbietung in Flensburg soll auch des Beethoven-Wagnerabends der Hamburger Gesellschaft der Musikfreunde unter Dr. Mayer-Reinach gedacht werden. Dr. Hermann Stephani

FREIBURG i. Br.: Das Hauptereignis der Saison war das am 5. Mai stattgehabte VII. Städtische Symphonie-Konzert unter Felix Mottl, dessen Programm „Euryanthe"-Ouvertüre von Weber, 8. Symphonie von Beethoven, Vorspiel und Liebestod aus „Tristan und Isolde", „Siegfried-Idyll" und „Meistersinger-Vorspiel" der eminenten Leistungsfähigkeit des genialen Dirigenten ein reiches Feld bot. — Wenige Tage später erschien im Kolosseumssaale das Münchener Kaim-Orchester mit Georg Schnéevoigt an der Spitze. Das Programm enthielt die Beethovenschen Symphonieen in B-dur und c-moll nebst der III. Leonore-Ouvertüre; Herr Schnéevoigt, der auswendig dirigierte, rechtfertigte den guten Ruf des Orchesters auf das vollständigste und erzielte reichen Applaus. Victor August Loser

GIESSEN: In dem abgelaufenen Konzertjahr hat der Giessener Konzert-Verein sein Programm in zehn Konzerten zur Ausführung gebracht. Von den zwei Orchester-

konzerten brachte uns das erste klassische Musik mit Teresa Carreño am Klavier (Beethovens c-moll Konzert), das zweite moderne Werke (Liszt „Préludes", R. Strauss „Don Juan", R. Wagner „Meistersinger"vorspiel) mit Katie v. Roerdanz, in der wir eine sehr intime Interpretin stimmungsvoller Gesänge kennen lernten. — Von den drei Solistenabenden erfreute uns der erste mit Liedern und Duetten, die Hans Buff-Giessen mit Erika Wedekind unter der vorzüglichen Begleitung von Hermann Kutzschbach aus Dresden zu Gehör brachte. In einem eigenen Klavierabend hörten wir dann Wilhelm Backhaus mit dem Rubinsteinpreis-Programm. Dem Künstler war ein ganz aussergewöhnlich grosser Erfolg beschieden, den er wohl in erster Linie seiner urwüchsigen, durch keinerlei Künsteleien beeinflussten Spielweise zu verdanken hat. Am dritten Abend lernten wir in Hermann Zilcher, als Begleiter von Alexander Petschnikoff, nicht nur einen feinsinnigen Begleiter, sondern auch einen vorzüglichen Pianisten kennen. An drei Kammermusikabenden hörten wir das „Giessener Trio": G. Trautmann, A. Rebner und Johannes Hegar, von deren Darbietungen wir in erster Linie ein Trio von Enrico Bossi, sowie das Doppelkonzert für Violine und Violoncell von Brahms mit Klavierbegleitung hervorheben wollen. Diese Kammermusikvereinigung, die in Giessen seit Jahren regelmässig der Kammermusik neue Freunde gewinnt, gewährt an ihren Abenden jungen Sängern oder Sängerinnen Gelegenheit, bekannt zu werden: als solche hörten wir diesmal Louise Schmidt (Berlin-Halensee), Ida Kuhl-Dahlmann (Köln) und Käte Hauffe (Frankfurt). An den beiden Chorabenden brachte der Verein, in Verbindung mit dem akademischen Gesangverein, Mozarts Requiem (Solisten das Frankfurter Vokalquartett) mit der Maurerischen Trauermusik, sowie Bachs h-moll Messe zur Ausführung. In letzterer wirkten als Solisten mit H. Brüggelmann, Agnes Leydhecker, Anton Kohmann, Emil Liepe, sowie A. Hempel, der Organist des Kaimsaals in München. Das Orchester des Konzertvereins wird nach wie vor gebildet aus der durch auswärtige Künstler verstärkten trefflichen Kapelle des Infanterie-Regiments Kaiser Wilhelm zu Giessen. Spohr

KIEL: 7. Schleswig-Holsteinisches Musikfest. Am 17. und 18. Juni waren hier insgesamt 10 Chorvereinigungen der Provinz versammelt, vertreten durch ca. 550 Singende, dazu ein Orchester von ca. 90 Mitgliedern, für das das hannoversche Hoforchester den Stamm stellte, um unter der zielsicheren, vornehmen Leitung von Bernhard Stavenhagen aus München das Musikfest zu begehen. Das erste Konzert wurde durch Wolf-Ferrari's „La vita nuova" eröffnet. Der Text (nach Dante) behandelt des Dichters Beatrice-Liebe, die in dem Neunjährigen zu der um ein Jahr jüngeren Tochter eines florentinischen Bürgers aufsprass, die später dem Dichter ein schwärmerisch angebetetes Symbol ward, dem er seinen ganzen Herzensdienst widmete, etwa in der Art ritterlichen Minnedienstes. In Kanzonen und Sonetten, von poetischer Prosa unterbrochen, preist er diese Liebe. So entstand ein Werk von verschwiegener Schönheit, das sich ganz von der realen Welt abwendet. Es führt sein Leben im symbolistischen Schweigen, in blutleeren, schemenhaften Gestalten, die sich phantastisch bilden und wieder zerrinnen, im Nebel einer ätherfeinen Empfindungswelt. Diese ätherische, stofflose Welt überschwenglicher Empfindungen hat Wolf-Ferrari in Töne gekleidet. Seine Musik steht kongenial unter dem Zwange des poetischen Vorwurfs und bewegt sich in unreal anmutenden Klängen. Wie die Dichtung nur eine Stimmung kennt, so musste auch die Musik auf eine Stimmungsgleichmässigkeit gestellt werden, die dem Kunstwerke Gefahr bringen kann, insofern von der Gleichmässigkeit zur Einförmigkeit kein grosser Schritt ist. In der Tat wirkt schliesslich ermattend, was zuerst bunt und vielgestaltig anmutete. So ergeht es auch diesem Werke wegen seiner ätherischen Gleichstimmigkeit und um seiner zarten, blassen Farben willen, um die der Komponist nicht

Digitized by Google

herumkommen konnte. Dieser Gefahr sucht Wolf-Ferrari durch verblüffende Klangkombinationen zu begegnen, die verschiedentlich zu wirklichen Neuklängen (z. B. im Engelreigen, wo Streichinstrumente, Klavier, Harfen und Pauken sich zusammenfinden, um ein Stücklein von höchster Originalität zu schaffen) geführt haben. Der Komponist beweist nicht nur äusserlich durch Einfügung eines Prologs und eines „Intermezzo" seine Bekanntschaft mit den modernen Meistern seines Landes. Als Ferrari bewegt er sich in musikalischen Latinismen; als Wolf, als Sohn des deutschen Malers Wilhelm Wolf, zeigt er deutsches Tonempfinden. So kommt ein Italiener heraus mit deutschem Einschlag, aber doch mehr Italiener als Deutscher. La vita nuova ist ein hoch interessantes, klangvolles Werk, neu und eigenartig, die willkommene Gabe eines illustren Künstlers, ein wirkliches, von deutschen Gemütern zwar als Spezialität zu geniessendes Kunstwerk, aber die Tat eines wirklichen musikalischen Schöpfers. Joseph Loritz sang die schwierige Bariton-Partie mit souveräner Sicherheit und in gewähltem Vortrag, der die visionäre Exaltation, die selige Verschlossenheit der Töne eindrucksvoll darstellte. Insgesamt fand das Werk durch Chor und Orchester eine würdige, gehaltvolle Wiedergabe, ohne überall die sublimsten Feinheiten zu erschöpfen. — Es folgte von Joh. Seb. Bach die Kantate für Doppelchor und Orchester „Nun ist das Heil". Das Werk ist ein Torso, den wir nicht missen möchten, dessen Ergänzung niemandem leicht gelingen würde. Ein gewaltiges Stück Musik, voll Heil und Kraft und Macht, ein Denkmal deutscher Kunst, gegossen aus Tönen von Erz, erbaut aus Quadern wuchtiger Harmonieen. Das Werk hinterliess, von Stavenhagen zwar in einem überschwer akzentuierten Tempo dargeboten, einen tiefen Eindruck. Das Vorspiel zum dritten Akt und die Festwiesenszene aus den Meistersingern beschloss das Konzert. Man hatte den Beckmesser sans façon gestrichen, hatte aber die auf Beckmesser bezugnehmenden Reden des Volkes ruhig stehen lassen, hatte auch sonst allerlei amputiert und wieder zusammengeflickt, so dass ein sehr merkwürdiges Wagner-Fragment herauskam. Aber auch so erlag das Publikum der sieghaften Kraft und der Selbstherrlichkeit Wagnerscher Musik. Auch soll nicht verschwiegen werden, dass in dem „Wach auf"-Chor und etlichen anderen Episoden hervorragende Wirkung erzielt wurde. Genannt sei von den Solisten Ludwig Hess, der klangkräftig und belebt Walter Stolzings Preislied sang. — Das zweite Konzert brachte eine Weihnachtsmusik von dem Altonaer Komponisten Felix Woyrsch, „Die Geburt Christi". Woyrsch behandelt den Bibeltext als rechter Musiker-Poet, dem die kleinen rhythmischen Feinheiten der Sprache nicht entgehen und der sich in der Bildung seines Melos von dem natürlichen melodischen Tonfall eines pointiert-musikalischen Sprechens leiten lässt. Er geht dem Worte nach, ohne sich sklavisch an das Wort zu ketten. Er bleibt immer in der jeweilig angeschlagenen Grundstimmung, doch lässt er oft das einzelne Wort zu einem poetischen Programm für seine Musik werden. In seiner Weihnachtsmusik findet sich (wie in seinem Passions-Oratorium) eine glückliche Verbindung des klassischen Charakters mit modernem Geiste. Diesem Zusammenklange beider Elemente fehlt glücklicherweise die Lauheit des Eklektizismus, das Hinken auf beiden Seiten. Ungesucht und doch gewählt vornehm sind seine Mittel, mit denen er schaltet. Ruhig, edel, von Innerlichkeit getragen, schlicht, begabt mit einem volkstümlich anmutenden Charakterzuge, so tritt seine Musik überzeugend vor den Hörer. Das Werk fand unter der schwungvollen Leitung des Komponisten eine sehr warme Aufnahme und hinterliess einen nachhaltigen Eindruck. Es war ein Höhepunkt des Musikfestes. Ausser den bereits genannten Solisten wirkten noch mit Frau Grumbacher de Jong, Frau Schnabel-Behr, Herr Hess van der Wyk und Artur Schnabel, der mit dem Vortrag von Beethovens G-dur Konzert eine höchsten Lobes würdige Leistung bot. Die Gesangssolisten vereinigten sich noch zu

der stimmungsvollen Wiedergabe der „Neuen Liebeslieder" (zweite Serie der Liebeswalzer) von Brahms. Den Schluss des Musikfestes machte Bruckners neunte Symphonie mit Te Deum. Der erste Satz dieser Symphonie steht unter dem Zeichen einer abrupten Thematik. Aber es handelt sich um ein mächtiges Klanggebilde. Ein grosses, feierliches Wachsen und Werden, ein feines Bilden und Gestalten, dann wieder in heftigem Aufeinanderdrängen türmen sich Klangmassen auf, in zackig sprunghaften Intervallen zur Höhe greifend. Ein wirkliches Chaos, ohne Schöpfungsmorgen. Ein tolles Scherzo folgt, dann ein mystisches Adagio mit angehängtem Te Deum. Es ist eine reiche, kühne Musik. Der Festdirigent Stavenhagen leitete die Symphonie schwungvoll; das Orchester spielte mit Hingebung. Das Te Deum zwar klang chorisch starr. Das Werk fand, wie zu erwarten war, geteilte Aufnahme beim Publikum, das aber doch die Grösse Brucknerscher Kunst empfand und alle Mitwirkenden durch reichen Beifall auszeichnete. Das 7. Schleswig-Holsteinische Musikfest brachte vieles, worüber man sich freuen konnte. Aber es begeisterte nicht. Hans Sonderburg

KÖLN: Die deutsche Kunstausstellung 1906 besitzt in dem von Peter Behrens geschaffenen „Tonhause" einen für seine Zwecke ganz vorzüglich geeigneten, also zunächst akustisch tadellosen, dann aber auch hinsichtlich der Ausstattung sehr stil- und stimmungsvollen Kammermusiksaal, der nur 140 Personen Raum gewährt. Die Serie der sich über den ganzen Ausstellungssommer erstreckenden Aufführungen wurde am 19. und 20. Mai in einem Abend- und einem Vormittagkonzerte durch das Joachim-Quartett in vornehmster Weise inauguriert. Die Künstler brachten zunächst Mozarts Streichquartett Es-dur, Beethovens f-moll und Haydns G-dur Quartett zu Gehör, um dann Schumanns Streichquartett F-dur und, zusammen mit Robert v. Mendelssohn als zweiten Cellisten, Schuberts Quintett C-dur folgen zu lassen. Bei der dritten Veranstaltung am 27. Mai errangen Karl Friedberg und Johannes Messchaert vor überfülltem Saal einen ausserordentlichen, fast als sensationell zu bezeichnenden Erfolg. Friedberg spielte Schuberts Impromptu, Werk 142, Schumanns Traumeswirren und Brahms' Capriccio d-moll, Werk 116, später von Chopin das Fis-dur Impromptu und die As-dur Polonaise, Werk 53, mit auserlesener Feinheit der geistigen Interpretierung und meisterlich in allem Technischen. Mit einer schönen Auswahl von Liedern von Schubert, Brahms und Richard Strauss zeigte sich Messchaert wie gewöhnlich als ein Triumphator des Kunstgesangs. Dritter im vielvermögenden Dreibunde war Fritz Steinbach, der es nicht verschmähte, seine Künstlerschaft als Begleiter in den Dienst der schönen Sache zu stellen. — In einem „Volkskonzert" brachte Fritz Steinbach am 11. Juni in Gürzenich bei kleinen Eintrittspreisen eine vortreffliche Aufführung von Mendelssohns „Elias", die indes lediglich aus Gründen nicht genügender Vorsorge von seiten des betreffenden Verwaltungsbureaus leider ziemlich schwach besucht war. Als Solisten wirkten Jeannette Grumbacher-de Jong, Therese Behr, Paul Reimers und Arthur van Eweyk; weiter standen das städtische Orchester und der Gürzenich-Konzertchor im Dienste der von Steinbach so gut gemeinten populären Veranstaltung. — Auch die am 12. Juni stattgehabte vierte Aufführung im Tonhause der Kunstausstellung war von grossem künstlerischen Erfolge begleitet. Das von Jeannette Grumbacher-de Jong geführte Vokalquartett bewährte in dem kleinen Kammermusiksaale die bekannten Vorzüge dieser Vereinigung im vollsten Masse mit einer trefflichen Auswahl von Gesängen von Schubert, Haydn und Brahms. Bei Fritz Steinbachs feinsinniger Flügelbegleitung, die wiederum einen äusserst willkommenen Faktor zum Gelingen ausmachte, kam der Gehalt der verschiedenen Gesänge zu überaus gewinnender und charakteristischer Wirkung. — Zur fünften Kammermusik-Aufführung im Tonhause der Kunstausstellung hatte sich der ausgezeichnete Klarinettist Richard Mühlfeld von Meiningen

mit dem Gürzenich-Quartett der Herren Bram Eldering, Karl Körner, Josef Schwartz und Friedrich Grützmacher verbunden, um das Mozartsche Klarinettenquintett A-dur und dasjenige von Johannes Brahms in h-moll zu reinstem Genusse zu vermitteln. Ferner spielten die Kölner noch Dvořáks F-dur Quartett. Dass sie auch dieses Tonwerks Eigenart voll erschöpften, bedarf nicht sonderlicher Versicherung. Paul Hiller

RIO GRANDE DO SUL: Musikalische Ereignisse ersten Ranges sind nicht zu verzeichnen. Die besten Darbietungen bot eine 13jährige Pianistin, Magdalena Tagliaferro aus Sao Paulo, die in Stücken von Bach, Chopin, Grieg, Saint-Saëns usw. nicht nur eine aussergewöhnliche Technik, sondern auch ein weitgehendes Verständnis dokumentierte; ein Repertoire von 80 Nummern bekundet daneben ein glänzendes Gedächtnis. — Der Klub Haydn in Porto Alegre förderte in seinen drei letzten Konzerten (38.—40.) wieder das Verständnis guter, meist klassischer Musik, der man sonst in einheimischen Kreisen ziemlich abhold war. Die Konzerte werden jetzt fast ebensosehr von Brasilianern als von Deutschen besucht. Beethoven, Haydn und Mozart fehlen in keinem Programm, daneben figurieren zuweilen auch Wagner und von Nationalkomponisten Carlos Gomes. Fr. Köhling

TSINGTAU (Kiautschou): Im Winter 1905—1906 sind zwei für das musikalische Leben unserer Kolonie erfreuliche Ereignisse zu verzeichnen. Zunächst die kurz nach Neujahr erfolgte Fertigstellung eines zum „Hôtel Prinz Heinrich" gehörigen Konzertsaales. Er ist in einfachen, aber geschmackvollen Formen gehalten, fasst etwa 600 Personen und hat eine gute, bei nicht völlig gefülltem Raume sogar einstweilen zu gute Akustik. Damit ist die frühere Misere der Konzerte in den unzulänglichen Räumen des Seemannshauses endgültig beseitigt. Das zweite Ereignis ist die nach allerlei Schwierigkeiten zustande gekommene Gründung eines Vereins für Kunst und Wissenschaft. Er hat unter anderem die Pflege guter Musik auf sein Programm gesetzt und will namentlich für auswärtige Künstler das Arrangement von Konzerten besorgen. — Die Grundlage der musikalischen Darbietungen bilden die jährlichen 4—5 Symphonie-Abende der aus 42 Musikern bestehenden Kapelle des III. Seebataillons unter Leitung ihres begabten und strebsamen Dirigenten O. K. Wille. Vornehme Programme und sorgfältige Vorbereitung sind ihnen nachzurühmen; unter anderm gelangten zur Aufführung: Beethovens Pastorale, Ouvertüre „Weihe des Hauses" und Oktett für Blasinstrumente, Symphonieen von Haydn (D-dur), Schumann (B-dur), Goldmark (Ländliche Hochzeit) und Mendelssohn (Schottische), symphonische Dichtungen von Berlioz (Bruchstücke aus „Romeo und Julie") und Liszt (Tasso), Serenade von Weingartner, Berlioz' Ouvertüre zu „Benvenuto Cellini" und sogar das Tristan-Vorspiel. Auch die im allgemeinen der leichten Musik gewidmeten sieben oder acht populären Konzerte weisen stets einen höheren Ansprüchen genügenden Teil auf. — Auswärtige Künstler haben im vergangenen Winter Tsingtau nur wenig besucht. Prof. August Junker aus Tokio, Marie Kayser (jetzt Frau Generalkonsul von Syburg) aus Yokohama und der vielgereiste Albert Friedenthal aus Berlin, die in der Zeit von 1903 bis Anfang 1905 hier Lorbeeren ernteten, sind leider nicht wieder gekommen. Erst gegen Schluss der Saison erschien als freudig begrüsster Ersatz eine junge Frankfurter Geigerin, Anna Schäfer, und spielte mit schönem Ton und hervorragender Technik Bruchs g-moll-Konzert, Beethovens Sonate F-dur, op. 24, Bachs Chaconne und Wagners Träume. Von den hiesigen Dilettanten unterstützten sie Dr. Freyer (in Bachs Doppelkonzert für Violine), Schümann und der Unterzeichnete (am Klavier), am wirksamsten aber ein hiesiger Musikfreund durch Zurverfügungstellung eines prachtvollen Steinweg-Flügels.
Dr. Georg Crusen

Wegen Raummangels mussten für das nächste Heft zurückgestellt werden die Berichte: Gotha, Rio Grande (Oper); Bromberg, Cincinnati, Gotha, Jena Paris, Speyer, Stockholm, Zwickau (Konzert).

ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

Den ersten Teil der Perger'schen Veröffentlichung illustrieren wir durch eine Abbildung des Geburtshauses von Josef Rheinberger nach einem Aquarell. In dem dicht daneben gelegenen Kirchlein versah der Siebenjährige das Organistenamt. Das zweite Bild zeigt uns den vierzehnjährigen Rheinberger nach einer Photographie vom 30. Juni 1853.

Constanz Bernekers Bild sei die Beigabe zu dem Artikel, den Ernst Otto Nodnagel dem Entschlafenen in diesem Hefte widmet.

Die folgenden drei Blätter bringen Porträts solcher bei den diesjährigen Bayreuther Festspielen mitwirkenden Künstler, deren Bilder die „Musik" bisher noch nicht veröffentlicht hat: Martha Leffler-Burckard (Kundry), Alois Hadwiger (Parsifal); Marie Wittich (Isolde), Dr. Alfred von Bary (Tristan); Katharina Fleischer-Edel (Sieglinde), Peter Cornelius (Siegmund), Allan Hinckley (Hagen). Heft 20/21 des I. Jahrgangs enthielt die Porträts von: Felix Mottl, Hans Richter, Carl Muck, Siegfried Wagner, Julius Kniese, Fritz Friedrichs, Hans Breuer, Alois Burgstaller, Anton van Rooy, Theodor Bertram, Ernst Kraus, Erik Schmedes, Ernestine Schumann-Heink, Emmy Destinn, Ellen Gulbranson, Carl Perron, Paul Knüpfer, Dr. Felix von Kraus, Hans Schütz.

Über die Musikbeilage bitten wir den Leser das nähere in dem Nodnagelschen Artikel S 228 nachlesen zu wollen.

Nachdruck nur mit ausdrücklicher Erlaubnis des Verlages gestattet.

Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten.

Für die Zurücksendung unverlangter oder nicht angemeldeter Manuskripte, falls ihnen nicht genügend Porto beiliegt, übernimmt die Redaktion keine Garantie. Schwer leserliche Manuskripte werden ungeprüft zurückgesandt.

Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster
Berlin W. 57, Bülowstrasse 107 I.

Alter Dorfkirchhof in Lübeck (Nr. 2)

Bild-Archiv

Digitized by Google

JOSEF HOFMANNOVA
Ve věku tří let u piana

Digitized by Google

THEODORE ROOSEVELT
U. S. Col. 1898

Digitized by Google

MARTINO ANTONIO MARAGLIANO
(1642-1700)
LA CONCEZIONE

ANONIMO NAPOLETANO
(SEC. XVIII/XIX)
CRISTO

Digitized by Google

Mona Hatoum
Still Life, 1996

Ali Al-Saadi, Iraq (1939)
Iraqi Peasants, 1

© ADAGP, Paris 2011
Photo: Peter Cox, London

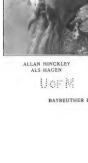
FSC
www.fsc.org
MIX
Paper from responsible sources
FSC® C004496

BACKING PAGE WITHIN PHOTOCELL ONE

Digitized by Google

KATHARINA FLEISCHER-EDEL
ALS SIEGLINDE

PETER CORNELIUS
ALS SIEGMUND



ALLAN HINCKLEY
ALS HAGEN

UofM

A. Pierstorff, Bayreuth, phot.
Verlag Carl Clauss, Bayreuth

Digitized by Google

Vorspiel zum II Teil und Arie für Alt

aus der Krönungs-Kantate

„Herr, der König freuet sich in Deiner Kraft“

für Chor, Soli und Orchester

Orgel ad libitum

von

CONSTANZ BERNEKER

Zum erstenmal veröffentlicht

Alle Rechte, insbesondere das zur öffentlichen Aufführung, sind den Rechtsnachfolgern des Tondichters vorbehalten

V. 22.

Vorspiel zum II Teil und Arie für Alt

aus der Krönungs-Kantate

„Herr, der König freuet sich in Deiner Kraft“

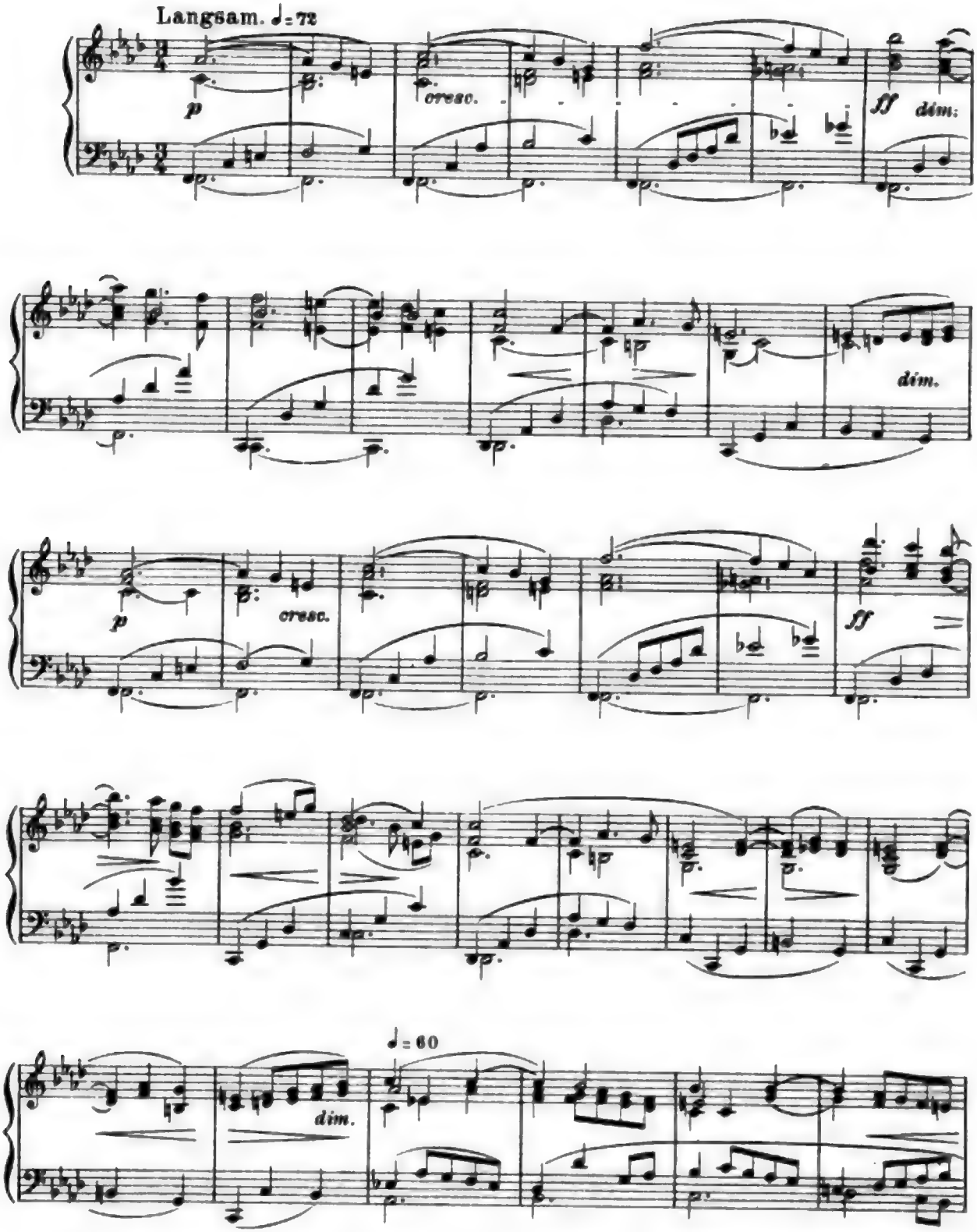
für Chor, Soli und Orchester
Orgel ad libitum

von

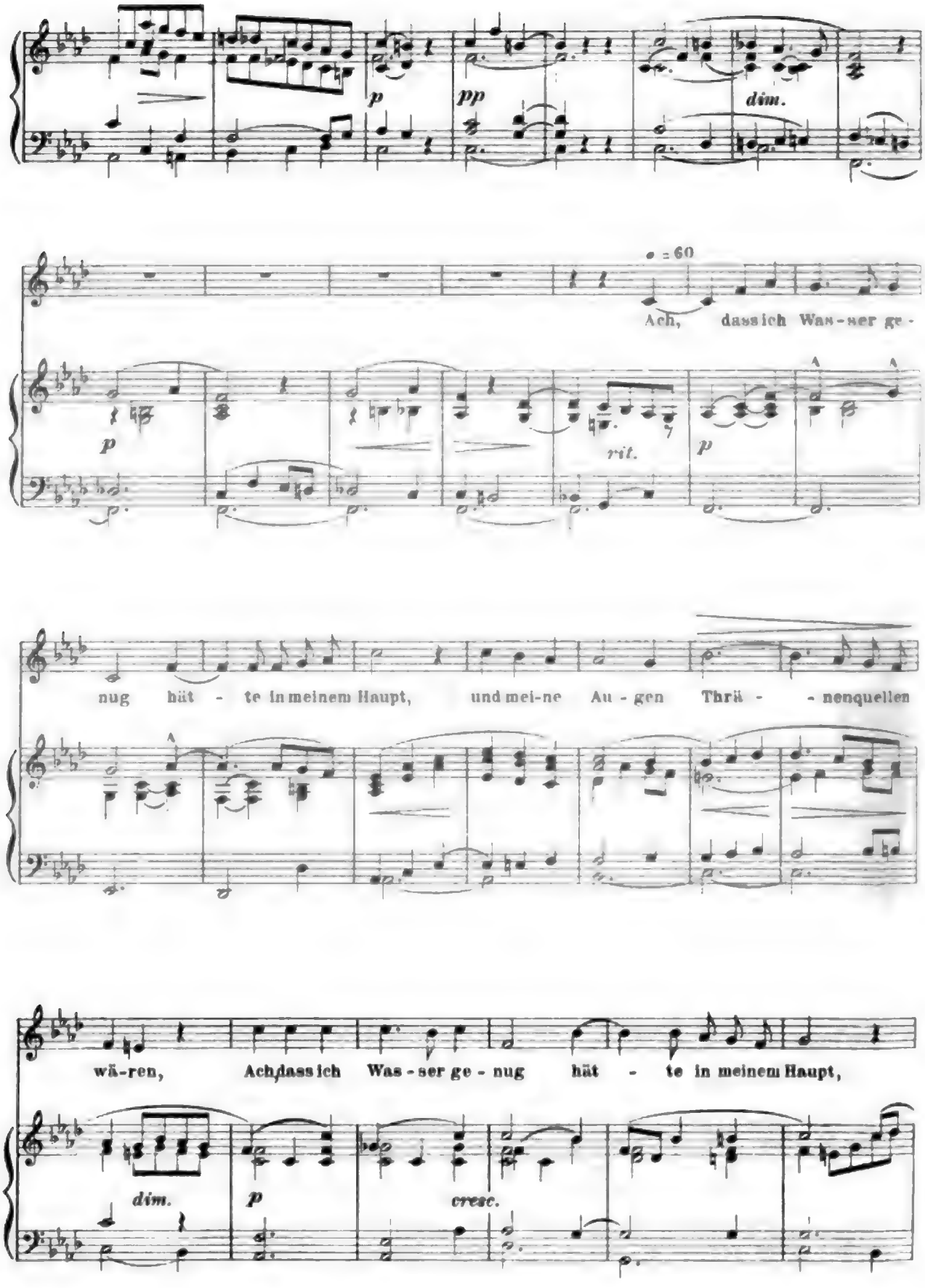
CONSTANZ BERNEKER

Zum erstenmal veröffentlicht

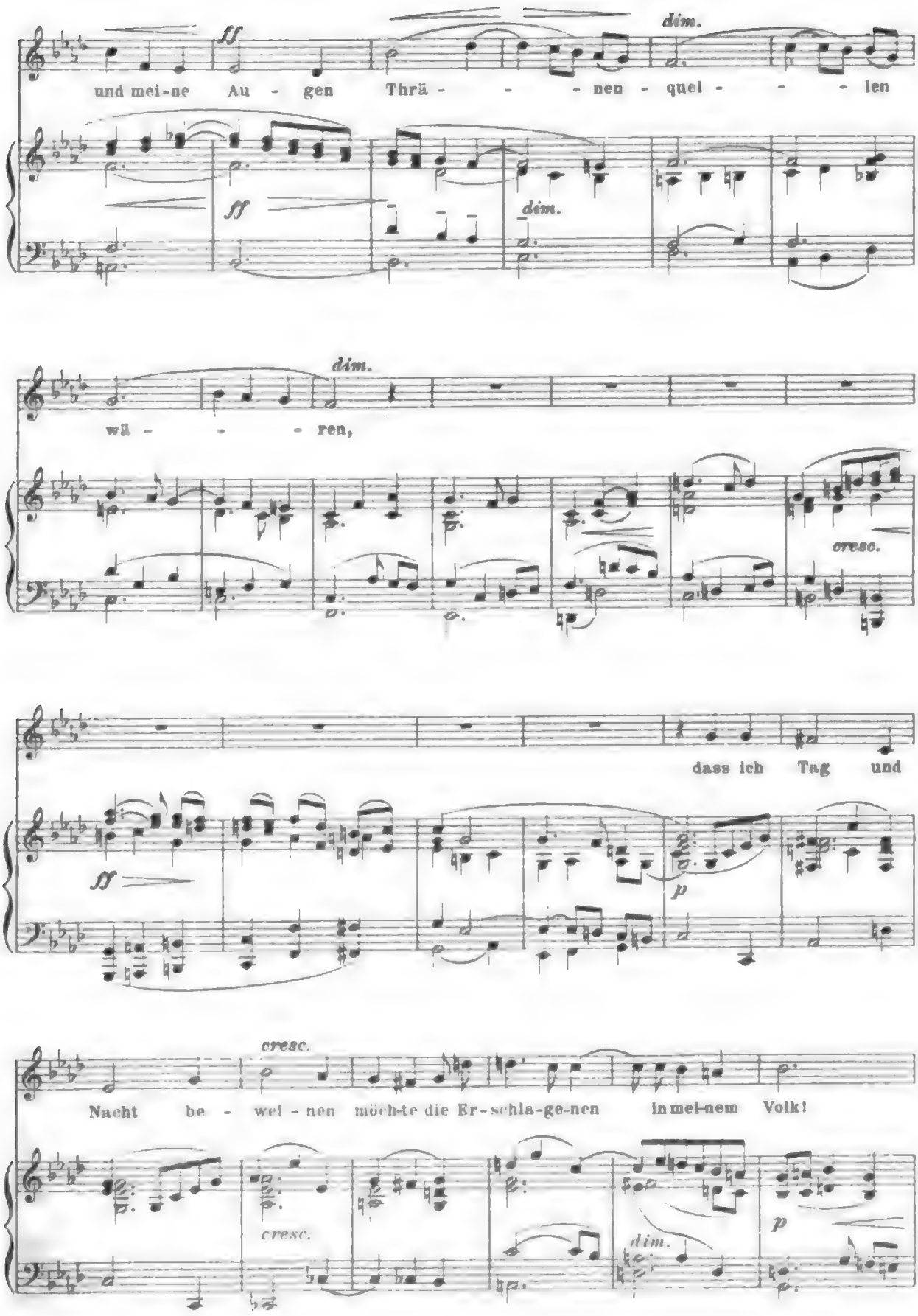
Alle Rechte, insbesondere das zur öffentlichen Aufführung, sind den Rechtsnachfolgern des Tondichters vorbehalten



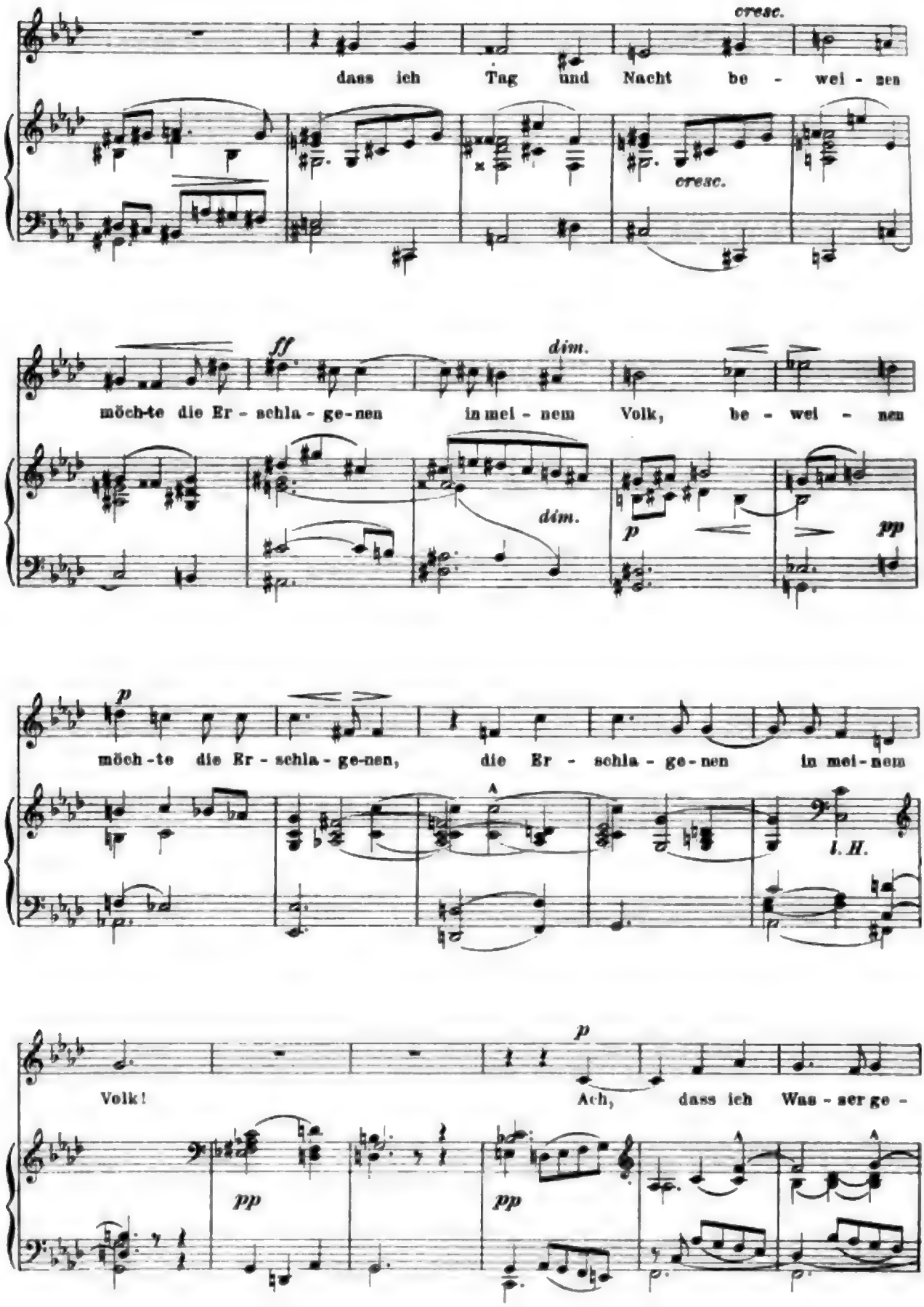
Digitized by Google



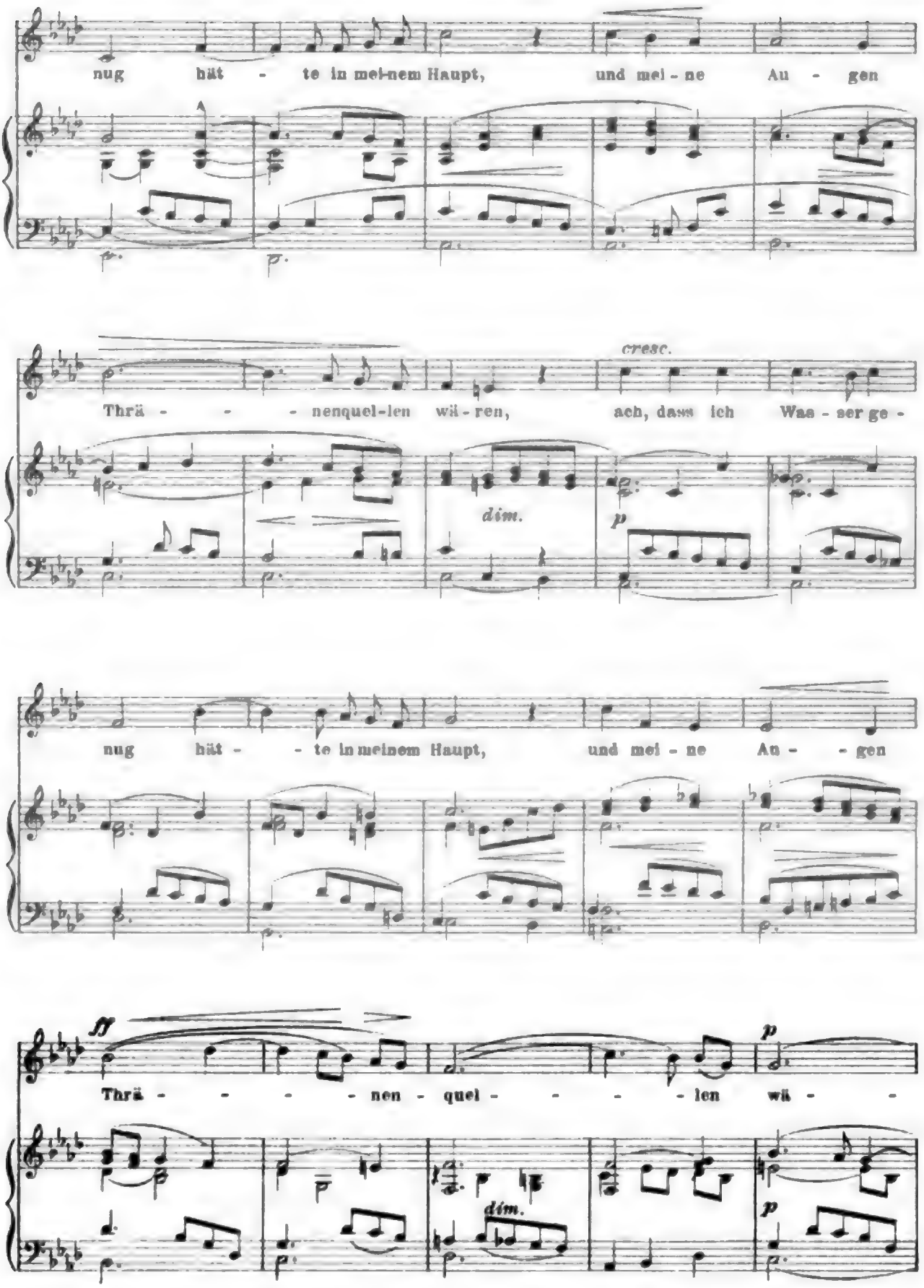
Digitized by Google



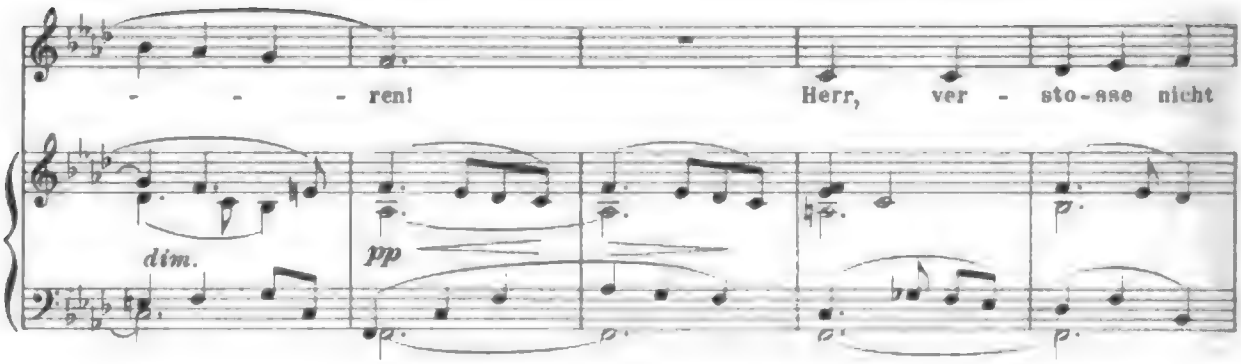
Digitized by Google

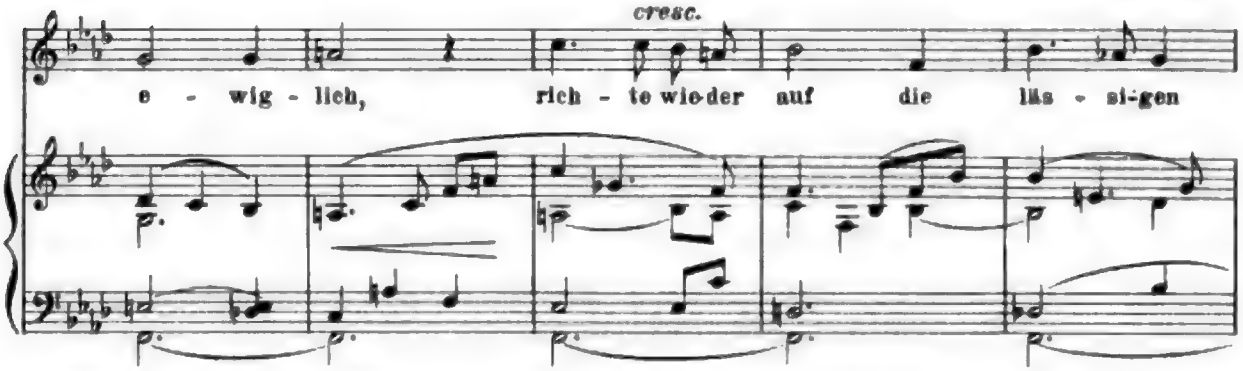


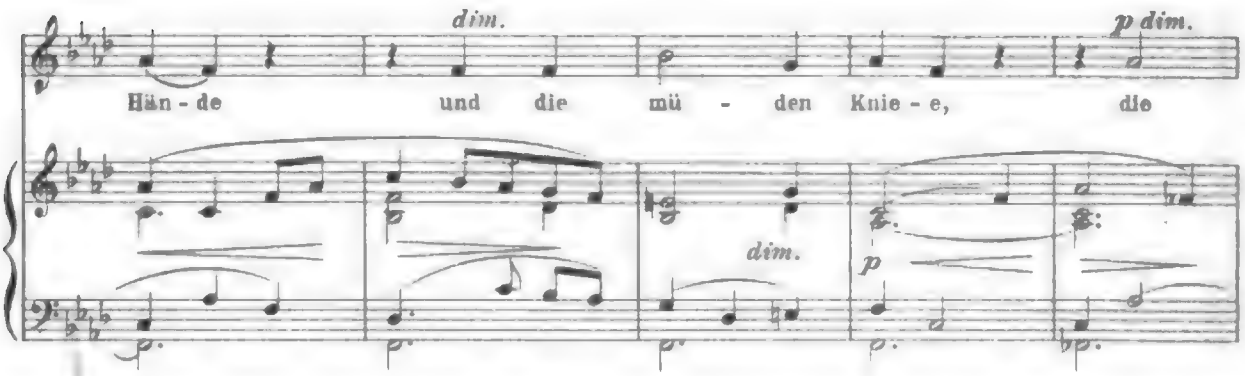
Digitized by Google

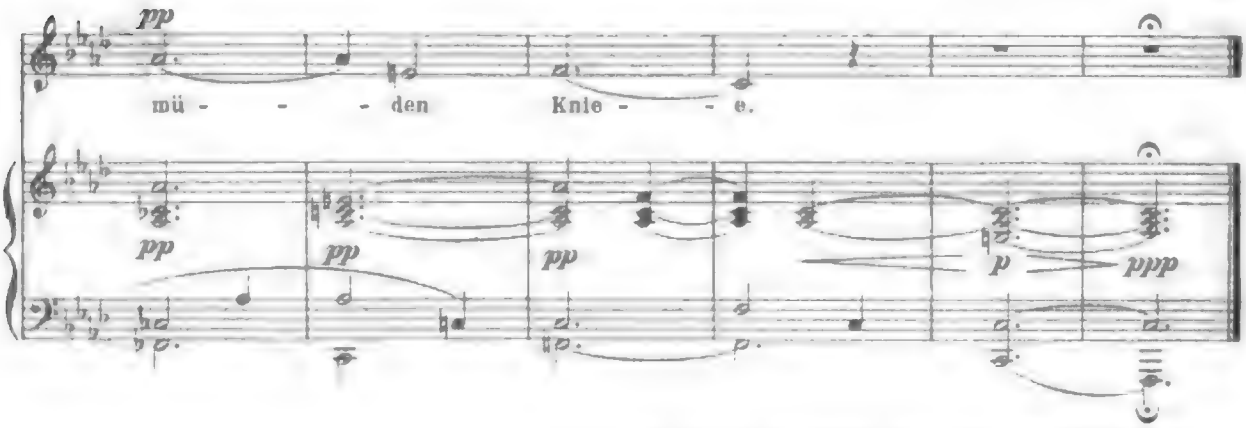


Digitized by Google









Stich u. Druck: Berliner Musikalien Druckerei G.m.b.H. Charlottenburg.

DIE MUSIK

„Ernst ist das Leben, heiter ist die Kunst." Und sie strahlt ihre Heiterkeit in den Ernst des Lebens hinein. Wenn wir auch nur durch ein Bild, eine Melodie, ein Gedicht inne geworden sind, dass das Ideale kein Traum, sondern Tatsache, dass die Einigung des Geistes und der Natur, des Unendlichen und Endlichen nicht bloss möglich, sondern vollzogen ist, so glauben wir an die Lösung der Rätsel und Widersprüche auch auf anderen Gebieten, so haben wir einen Hafen des Friedens im Sturme des Krieges, ein Paradies in der Wildnis gefunden, so halten wir fest an dem Vollendeten und dem wahrhaft Wirklichen und nehmen alles andere als Trübung, die sich lichten, als Halbheit, die sich ergänzen, als Sehnsucht, die sich erfüllen wird.

Moritz Carrière

V. JAHR 1905/1906 HEFT 23

Erstes Septemberheft

Herausgegeben von Kapellmeister Bernhard Schuster

Verlegt bei Schuster & Loeffler

Berlin und Leipzig

ed by Google

INHALT

J. G. Prod'homme
Félicien Davids Reise nach Deutschland (1845)
Ungedruckte Briefe

Dr. Maximilian Runze
Carl Loewe und die Vogelwelt. I.

Jodocus Perger
Aus Josef Rheinbergers Leben und Schaffen
Nach persönlichen Erinnerungen sowie nach bis jetzt unveröffentlichten Dokumenten. II.

Besprechungen (Bücher und Musikalien)
Revue der Revueen
Umschau (Neue Opern, Aus dem Opernrepertoire, Konzerte, Tageschronik, Totenschau)
Kritik (Oper und Konzert)
Anmerkungen zu unseren Beilagen
Kunstbeilagen
Anzeigen

DIE MUSIK erscheint monatlich zweimal. Abonnementspreis für das Quartal 4 Mark. Abonnementspreis für den Jahrgang 15 Mark. Preis des einzelnen Heftes 1 Mark. Vierteljahrseinbanddecken à 1 Mark. Sammelkasten für die Kunstbeilagen des ganzen Jahrgangs 2,50 Mark. Abonnements durch jede Buch- und Musikalienhandlung, für kleine Plätze ohne Buchhändler Bezug durch die Post.

FÉLICIEN DAVIDS REISE NACH DEUTSCHLAND (1845)

UNGEDRUCKTE BRIEFE

mitgeteilt von J. G. Prod'homme-Paris[1])

élicien David[2]) war zu jener Zeit 35 Jahre alt. Seine Symphonie-Ode „Die Wüste" hatte soeben am 8. Dezember 1844 in Paris[3]) einen allerersten Erfolg davongetragen. Am Abend zuvor war der junge Tonsetzer für das grosse Pariser Publikum eine noch völlig unbekannte Persönlichkeit, am andern Morgen befand sich sein Name in aller Leute Munde, und Monate hindurch setzte das Werk seinen Siegeszug in der Provinz und ebenso im Ausland fort. Im Frühjahr 1845 unternahm David selbst eine Reise nach Südfrankreich, nach Lyon, Marseille und Aix-en-Provence, wo er seine Erziehung erhalten hatte, und brachte überall sein Werk erfolgreich zur Aufführung.

Nachdem er sich darauf ein paar Tage wieder in Paris aufgehalten

---

[1]) Aus dem Französischen von Willy Renz.

[2]) Der hervorragende französische Tonsetzer, dessen Todestag sich am 29. August d. J. zum 30. Male jährte, ist der heutigen Generation in Deutschland fast nur mehr dem Namen nach bekannt. Im zweiten Drittel des vorigen Jahrhunderts fanden nicht nur seine „Orientalischen Gesänge" und sein symphonisches Tongemälde „Die Wüste" auf deutschen Konzertprogrammen häufig ihren Platz, auch seine Oper „Lalla Roukh" erschien mit Erfolg auf manchen Bühnen unseres Vaterlandes. Davids abenteuerliche Reise nach dem Orient, die er nach der Aufhebung der Saint-Simonisten-Gemeinde als einer ihrer eifrigsten, überzeugtesten Anhänger unternahm, und die dabei gewonnenen Eindrücke waren von nachhaltigstem Einfluss auf sein gesamtes späteres künstlerisches Schaffen. Er ist der musikalische Orientalist par excellence und erweist sich auf diesem eng umgrenzten Spezialgebiet als ein Künstler von origineller Erfindung und Gestaltungskraft, als ein Meister zart exotischer Lyrik, stimmungsvoller Situationsmalerei mit starker Betonung der Lokalfarbe. Diese Einseitigkeit, so souverän er sie handhabte, war der Vorzug, aber auch die Schwäche von Davids tonsetzerischem Schaffen; er hat im Grunde genommen aus seiner „Wüste" nie mehr herausgefunden. Den ungeheuren Erfolg dieser Symphonie-Ode, die mit ihrer Verschmelzung von Instrumentalsätzen und Gesangsnummern lange Zeit die einzige Nachfolgerin von Berlioz' „Romeo- und Julie-Symphonie" blieb, hat keines seiner späteren Werke wieder erreicht. Künstlerisch auf gleicher Höhe stehen einzelne Teile der „Lalla Roukh", vor allem der erste Akt, eine Anzahl seiner „Orientalischen Gesänge", sowie manche Partieen des „Moses". [R.]

[3]) Im Konservatorium.

Digitized by Google

hatte, trat er zu Beginn des Mai 1845 seine erste Reise nach Deutschland an. Mit Hilfe seiner Saint-Simonistischen[1]) Freunde stand David in fortwährendem Briefwechsel mit dem „Vater" Enfantin,[2]) dem Oberhaupt der religiösen Gemeinschaft, deren Händel mit der Juli-Regierung im Jahre 1832 grosses Aufsehen erregt hatten. Im „Fonds Enfantin", der gegen-

[1]) Saint-Simonismus heisst die sozialistische Schule, die in Frankreich nach des Grafen Claude Saint-Simon (1760—1825) Tode dessen Anhänger gründeten. Der Saint-Simonismus ist keineswegs identisch mit der Lehre Saint-Simon's; seine Jünger haben auch neue und teilweise von den seinigen abweichende Dogmen aufgestellt. Als sein Ideal betrachtete der Saint-Simonismus eine allgemeine Verbrüderung aller Menschen zum Zweck der friedlichen Arbeit. Die neue politisch-soziale Lehre gipfelte darin, dass durch eine gerechtere Ausgleichung des Eigentums dem Zufall, der jetzt das Los der Menschen lenke, abgeholfen werden, dass zu dem Zweck das Erbrecht der Familie aufgehoben, das hinterlassene Vermögen in die Hand des Staates gelegt und mittels eines verzweigten Banksystems nach dem Grundsatz verteilt werden sollte: „Jedem nach seiner Fähigkeit; jeder Fähigkeit nach ihrer Arbeit." Die Schule hatte Verzweigungen in zahlreichen Städten Frankreichs. [R.]

[2]) Barthélemy Prosper Enfantin (1796—1864), Sohn eines Bankiers, trat 1812 in die polytechnische Schule, die er 1814 wegen Teilnahme am Kampf gegen die Verbündeten auf den Höhen von Montmartre verlassen musste. Er wurde Handlungsreisender und war in Petersburger und Pariser Bankhäusern tätig. Nach des Grafen Saint-Simon Tode wurde er ein Hauptvertreter seiner Schule und trat, als die Saint-Simonisten eine gesellschaftliche Organisation annahmen, als „Père", als geistliches Oberhaupt und Papst der Saint-Simonistischen Zukunftskirche an ihre Spitze. Seine Lehre von der Weibergemeinschaft führte 1831 zu einer allgemeinen Spaltung. 1832 zog sich E. mit 42 Getreuen (darunter auch Félicien David) auf sein Landgut in der Vorstadt Ménilmontant zurück, wo sie eine saint-simonistische „Familie" bildeten. In demselben Jahre wurde die Gesellschaft von der Regierung aufgelöst und E. zu zwei Jahren Gefängnis verurteilt. Den nach einigen Monaten aus der Haft Entlassenen finden wir kurz darauf in Egypten als Ingenieur des Pascha mit Arbeiten am Nil und dem Plan einer Kanalisierung der Landenge von Suez beschäftigt. Nach seiner Rückkehr in die Heimat wurde er Postmeister in der Gegend von Lyon, später Mitglied der wissenschaftlichen Kommission von Algier, die im Auftrage der Regierung die Kolonisationsfrage dieses Landes untersuchen sollte. Nach der Februarrevolution gab er kurze Zeit das Blatt „Le Crédit public" heraus. Seine Hauptschriften sind: „Traité d'économie politique" (1830), „La religion Saint-Simonienne" (1831), „Colonisation de l'Algérie" (1843). — Dieser merkwürdige Mann hat, wie auf seine andern Jünger, so auch auf Félicien David einen nicht geringen Einfluss ausgeübt. Es bleibe dahingestellt, ob dieser Einfluss in allen Punkten ein segensreicher gewesen ist, jedenfalls mutet die rührende Fürsorge des „Vaters" für Davids geistiges und leibliches Wohlergehen, für seine künstlerische Entwicklung und Weiterbildung, wie sie sich in den hier veröffentlichten Briefen erweist, ungemein sympathisch an. Auch sein nicht geringes Verständnis für Fragen merkantiler Natur geht daraus zur Evidenz hervor. Desgleichen lässt der Briefwechsel die bestechende Suada und die fascinierenden persönlichen Eigenschaften ahnen, über die Vater Enfantin nach allgemeinem Urteil in reichem Masse verfügt haben muss. [R.]

wärtig in der Arsenals-Bibliothek[1]) aufbewahrt wird, haben sich die Briefe gefunden, die wir nachstehend veröffentlichen. Eigenhändige Briefe von David sind ausserordentlich selten; der Tonsetzer schrieb wenig, so wenig sogar, dass ihm Vater Enfantin einen Sekretär nachschicken musste. Er wählte für diesen Posten einen Landsmann Davids: Sylvain Saint-Etienne, der sich übrigens hartnäckig darum beworben hatte; er war Musikalienhändler in Aix und wurde später Musikverleger[2]) in Paris. Die hier nach den Originalen des „Fonds Enfantin" zum erstenmal wortgetreu mitgeteilten Briefe besitzen u. E. einen um so höheren Wert. Wir beschränken uns auf die erste Reise nach Deutschland, in deren Verlauf David „Die Wüste", seine beiden Symphonieen, die Quintette und eine Anzahl seiner „Orientalischen Gesänge" unter Beifall zu Gehör brachte und seinen „Moses auf dem Sinai" schrieb, der im Winter darauf in Paris zur Aufführung kam, freilich ohne den glänzenden Erfolg der „Wüste" zu finden.[3])

Félicien David an Vater Enfantin

Lieber Vater,

soeben erhalte ich Ihren Brief vom 25. Mai. Ihre Neuigkeiten haben mich zu gleicher Zeit betrübt und erfreut. Letzteres, soweit es das Konzert und das Geschäftliche anbelangt, ersteres, weil ich merke, dass ich noch auf lange Ihre Gegenwart werde entbehren müssen. Aber schliesslich — Gottes und Ihr Wille geschehe. Ich zögerte so lange mit dem Schreiben, weil ich Ihnen gern Bestimmtes mitteilen wollte. Gott sei Dank sind es gute Nachrichten, wie Sie gleich sehen werden.

[1]) Mss. 7600—7761. Diese Papiere, die 1894, dreissig Jahre nach Enfantin's Tode, der Öffentlichkeit zugänglich gemacht und in den letzten Jahren von Henry d'Allemagne katalogisiert wurden (Allgem. Katalog der in den öffentlichen Bibliotheken Frankreichs befindlichen Handschriften, Bd. 53, 1904), enthalten die Korrespondenz und die Archive der Saint-Simonisten. Vgl. über die saint-simonistische Bewegung das ausgezeichnete Werk von Georges Weill „L'école saint-simonienne", ebenso das neue Werk von Henri Lichtenberger „Henri Heine penseur".

[2]) Bei ihm erschien Davids Oratorium „Moses auf dem Sinai". Wir werden im Verlauf des Briefwechsels sehen, dass Vater Enfantin mit seinen Leistungen nicht immer zufrieden war und insbesondere seinen Plan, Davids Verleger zu werden, eine Zeit lang leidenschaftlich bekämpfte. [R.]

[3]) David schrieb nach der „Wüste" folgende Werke: „Moses auf dem Sinai" (28. März 1846), „Christoph Columbus" (12. Dezember 1847), „Eden" (25. August 1848; erlebte nur ein paar Aufführungen in der Grossen Oper), „Die Perle von Brasilien" (22. November 1851 im Théâtre-Lyrique), „Herculanum" (4. März 1859 in der Grossen Oper), „Lalla Roukh" (12. Mai 1862). Der „Saphir" und die „Gefangene" hatten nur geringen Erfolg. Ausser seinen „Orientalischen Gesängen" schrieb David noch zwei Symphonieen, 24 Streichquintette (betitelt „Die vier Jahreszeiten") und zwei Nonette für Blasinstrumente. Die beste Biographie Davids verfasste Azevedo (1863), die grossenteils auf den von Sylvain Saint-Etienne in einer Broschüre (Marseille 1845) niedergelegten Angaben fusst.

Zunächst einmal habe ich Mendelssohn in Frankfurt getroffen, der mich wie einen Freund, wie einen Bruder aufnahm. Wir sprachen viel von Ihnen; er möchte Sie gern sehen. In Leipzig fand ich denselben Empfang von seiten des trefflichen Dufour,[1]) der mich mit den massgebenden literarischen und musikalischen Persönlichkeiten bekannt machte. Ich hätte gern meine Konzerte mit Leipzig eröffnet, aber leider fehlte Ferdinand David, der musikalische spiritus rector dieser Stadt. So musste ich mich, um keine Zeit zu verlieren, nach Berlin wenden, und ich habe gut daran getan. Ich ging zuerst zu Meyerbeer, der mich mit offenen Armen aufnahm. Sie können sich keinen Begriff davon machen, wie liebenswürdig und zuvorkommend er gegen mich war. Er teilte gleich dem König[2]) meine Ankunft mit, und dieser befahl sofort ein Konzert in Potsdam, um sich meine Musik anzuhören.

Meyerbeer regelte alles und leistete mir Dolmetscherdienste bei den Proben. Letzten Montag fand das Konzert statt. Der ganze Hof war zugegen. Kolossaler Erfolg. Der König gab das Zeichen zum Beifall. Die Aufführung war aber auch prachtvoll. Diese Chöre! Sie müssten sich das einmal anhören. Die Symphonie in Es erzielte weniger Eindruck als das übrige, doch fand auch sie Beifall. Nach dem Konzert befahl mich der König zu sich. Er beglückwünschte mich in der schmeichelhaftesten Weise, nach ihm die Königin[3]) und die Prinzessin von Preussen.[4]) Tags darauf übersandte er mir 60 Dukaten. Die Prinzessin von Preussen wünschte mich bei sich zu sehen. Meyerbeer führte mich ein; sie war äusserst liebenswürdig zu mir. Das erste Konzert in Berlin ist auf nächsten Montag festgesetzt. Soeben kommen wir von der Probe im Saale des Opernhauses. Die Prinzessin von Preussen hat ihr beigewohnt und mich abermals herzlich beglückwünscht. Das Programm wird aus zwei Symphonieen und drei [Orientalischen] Gesängen bestehen: „Der Tag der Toten", „Die Schwalben" und „Der Tschibouk" — alles ins Deutsche übertragen. Man erzählte mir, die Berliner Presse habe sich sehr lobend über das Hofkonzert ausgesprochen. Das ist famos, denn sie ist tonangebend für Deutschland. Wie Sie sehen, geht alles gut, und ich bin zufrieden, soweit ich es fern von Ihnen sein kann, und trotz der so traurigen Erinnerungen an Paris. Ich habe diesen Kummer noch nicht verwinden können, wie Sie es wünschen. Er verfolgt mich überall. Wenn sie es nur wüssten, was mich diese Trennung kostet, sie, die mich für herzlos halten![5]) . . .

Leben Sie wohl, Vater, ich küsse Sie von ganzem Herzen. Einen Händedruck den lieben Freunden und Freundinnen Jourdan, Suquet, Morin, Duveyrier[6]) usw. Sagen Sie ihnen, dass ich sie nicht vergesse.

Berlin, den 30. Mai 1845

Félicien David

Über Davids Berliner Erfolg und das bevorstehende Konzert in Leipzig erfahren wir auch aus einem anscheinend von dem Saint-Simonisten Gustave Arlès, der sich damals studiumshalber in Deutschland aufhielt, an seine Eltern in Lyon gerichteten Schreiben:

---

[1]) Saint-Simonist.

[2]) Friedrich Wilhelm IV. [R.]

[3]) Elisabeth, Tochter König Max I. von Bayern. [R.]

[4]) Die nachmalige Kaiserin Augusta. [R.]

[5]) Diese Äusserungen beziehen sich auf unbekannte Vorgänge interner Natur, die sich unmittelbar vor Davids Abreise abgespielt haben müssen. [R.]

[6]) Saint-Simonisten.

Digitized by Google

Leipzig, den 16. Juni 1845

. . . Ich habe immer mehr zu tun, bin mit Arbeit überhäuft und finde infolgedessen wenig Zeit für mich, noch dazu seit David von Berlin zurück ist. Denn da er nicht eine Silbe Deutsch spricht, gehe ich ihm ein bischen an die Hand. Dann ist er etwas schwerfällig (eine Eigenschaft, die Du mir immer vorgeworfen hast!), und siehst Du: trotzdem bin ich imstande, ihm jetzt behilflich zu sein, dass er das Geschäftliche nicht ausser acht lässt, was mir zuweilen öfters noch passiert. Gestern geleitete ich ihn zur ersten Probe für sein am nächsten Donnerstag stattfindendes Konzert, und dann speisten wir bei P.s, die wir gegenwärtig ziemlich oft sehen, und die unsern Komponisten, der auch in Berlin einen grossen Erfolg errungen, ausgezeichnet aufnahmen. Die Prinzessin von Preussen liess ihm durch Meyerbeer sagen, Berlin habe ihm hoffentlich derart gefallen, dass er so schnell als möglich dahin zurückkehre. Der König und die Königin beglückwünschten ihn gleichfalls; mit einem Wort: er kam höchst befriedigt von Berlin zurück. Über seine Musik habe ich mir noch kein Urteil bilden können, aber wenn ich nach seinem Charakter schliessen darf, in dem Güte und Offenherzigkeit vorherrschen, so möchte ich auf Deutsch sagen, dass er etwas Kindliches, nicht aber Kindisches hat. Ich glaube, er wird hier einen vollen Erfolg erzielen. Man spricht schon viel von seinem Konzert, und dann wird die Ausführung glänzend sein, denn es herrscht eine Art musikalischer Rivalität zwischen Leipzig und Berlin, die die Sänger in Schwung bringen wird. Im übrigen soll es mir ein unbeschreibliches Vergnügen bereiten, den französischen Komponisten vom Beifall eines Publikums empfangen zu sehen, das sich auf sein Musikverständnis etwas einbildet und im allgemeinen unsere Musik nach einigen Vaudevillestrophen beurteilt, von miserablen Sängern vorgetragen, die, weil sie in Frankreich nichts zu verlieren und zu gewinnen haben, sich hierher flüchten und von Zeit zu Zeit Deutschland durchziehen . . .

Vater Enfantin an Félicien David

Paris, den 24. Juni 1845

Lieber Freund, durch Dufour's Brief vom 18. erhalte ich endlich gute Nachrichten von Dir, aber sehr wenig Einzelheiten. Nach Deinem erfreulichen Potsdamer Bericht erwartete ich sehnsüchtig einen solchen über das Berliner Konzert. Ich bedurfte auch wirklich eines freundlichen Wortes als Antwort auf meinen Brief. Dufour schreibt nicht einmal, ob Du in Berlin ein Konzert gegeben, was für einen Erfolg Du gehabt hast, noch wieviel Konzerte Du in Leipzig zu veranstalten gedenkst. Du weisst, ich habe Dir, abgesehen von den beiden Symphonieen, stark empfohlen, in Leipzig ein paar Quintette, das Nonett und Dein Stück für Cello und Klavier zur Aufführung zu bringen. Du musst diesen musikalischen Brennpunkt Deutschlands von den in Deiner Seele lodernden Gluten bis in die äussersten Winkel erhitzt zurücklassen. Ich lege Dir auch die Förderung des „Moses" ans Herz. Mit der Suez-Angelegenheit geht es hier immer besser voran.[1]) Es ist möglich, dass ich deswegen in der nächsten Zeit nach Deutschland gehe. Die Vorbereitungen dafür sind im vollen Gang und der „Moses" muss uns dabei begleiten. Dufour und Du müsst Euch mit einem Deutschen in Verbindung setzen wegen des deutschen Textes für Deine Musik; er muss entweder den meinen übersetzen oder aber Dich zu dem seinen begeistern.

[1]) Vater Enfantin trug sich, seit seiner egyptischen Reise im Jahre 1835, als einer der ersten mit dem Gedanken eines Durchstichs der Landenge von Suez.

Digitized by Google

Dufour ersucht mich um meine Ansicht über den Besuch, den Du den nordischen Städten zugedacht hast; es tut mir leid, aber das müsst Ihr mit Euch selber ausmachen. Was mich betrifft, so kann ich nur sagen, dass mir die Sache nicht sonderlich sympathisch ist; das mag für einen ausübenden Künstler gut sein, aber es will mir nach Berlin, Leipzig und Wien Deiner nicht recht würdig erscheinen. An andere Städte denke ich nur in dem Fall, dass eine dringende Berufung von seiten eines grossen Künstlers oder eines fürstlichen Mäcens vorliegt. Ich ziehe für Dich jenes Aufsehen vor, das eine intimere Kenntnis Deiner Persönlichkeit und Deiner Kunst in Deutschland erregen muss, wenn Dich Mendelssohn nach Leipzig oder Frankfurt einlädt. Ich las, dass man Dich in Baden-Baden ankündigte, wie man Liszt oder die Rachel[1]) ankündigt, obwohl ich mit einer Anzeige nicht einverstanden war und sie gerade in bezug auf das geringe Honorar Benazet's[2]) sogar für direkt unpassend hielt. Sprich darüber mit Dufour und wirf Deine Perlen nicht vor die Säue. Ich lege Dufour ans Herz, Deine Sache immer von diesem wichtigsten Gesichtspunkt aus betrachten zu wollen: dass Du in diesem Augenblick die Suez-Angelegenheit in Deutschland betreibst, ebenso wie er selbst; dass infolgedessen Deine Reisen, Deine Anwesenheit, Deine Musik, alle Deine Handlungen sich in diesem Kernpunkt Deines religiösen Lebens vereinigen müssen. Jedermann soll Dich für einen grossen Komponisten halten, gut; aber Dufour soll Dich nicht dazu verführen — sintemalen Du nicht der König David bist — vor der Bundeslade zu singen. Das wäre schlecht gehandelt, und Ihr würdet Unnützes und vielleicht gar Übles tun. Ja, lieber Freund, denke recht an David, der den „Moses" in sich trägt, welcher Moses Israel in das gelobte Land führt. Zeige diesen Brief Dufour und marschiert festen Fusses auf dem Pfad, der die Welt nach Suez führt. Ich erhielt einen Brief von Sylvain, der mir seine baldige Ankunft hier meldet und mir mitteilt, dass er von Dir einen Brief erhalten habe. Berlioz scheint in Marseille Fiasko gemacht zu haben. Freund Sylvain habe ich derart eingeheizt, dass er, wie ich glaube, seine Sache jetzt besser verstehen und mehr imstande sein wird, sich nützlich zu erweisen.[3])

Lebewohl, mein Freund.

Félicien David an Vater Enfantin

[Leipzig,] den 26. Juni 1845

Lieber Vater,

Ihr letztes Schreiben hat mir sehr wohl getan; es hat mich in meinem Kummer getröstet und mir Kraft gegeben gegen die Verleumdung, die mir Undankbarkeit vorwirft. Wenn ich all das Leid auch noch nicht überwunden habe, so hat es sich doch wenigstens verringert, und ich hoffe, dass Ihre väterliche Zuneigung mir vollends die Ruhe geben wird. Es ist mir so schrecklich, mit irgend jemand im Unfrieden zu leben und noch dazu mit Freunden, die ich lieb gehabt habe. Ihre hoffnungsreichen Worte, sie dereinst wieder zu uns zurückzuführen, haben mich recht getröstet. Gebe Gott, dass dieser Tag nicht mehr fern ist.

Gestern Abend gab ich im Theater mein zweites Konzert. Der Erfolg war ein vollständiger. Der Saal gefüllt. Ich betrachte diesen Erfolg als einen wirklichen

---

[1]) Die grosse französische Tragödin (1820—1858). [R.]

[2]) Der bekannte Spielpächter von Baden-Baden.

[3]) Es handelt sich um das Textbuch zum „Moses", das Sylvain Saint-Etienne nach den Ideen Vater Enfantin's versifizierte.

Sieg, denn die Leipziger mit ihrer ausschliesslichen Mendelssohn-Schwärmerei sind nicht leicht zu packen. Vielleicht werde ich noch ein Konzert veranstalten; dann fahre ich nach Dresden, wo ich angemeldet bin.

Ich habe in meinem letzten Berliner Brief Ihnen mitzuteilen vergessen, dass ich den Rest des Textes zum „Moses" erwarte, um ihn fertig zu stellen.[1]) Nach dem Vers „fais moi plutôt mourir" wollten Sie einige Verse anbringen, in denen Moses, nach der Offenbarung des allmächtigen Gottes (Trompeten und Donner), sich wieder gestärkt fühlt; dann beginnt er seine Arie, die ich bereits angefangen habe:

„Au sein des nations tu voulus nous bénir
pour reprendre sur terre
le nom de l'éternel, la divine Lumière
des temps passés, de l'avenir."

Diese Arie muss noch eine Zeitlang im selben Rhythmus weitergehen; dann folgt das Gebet:

„Eternel, Eternel
tu nous a promis en partage . . ."

Der Marsch ist fertig, und Sie brauchen im Versmass nichts zu ändern. Ich habe mich entschieden, Frauenstimmen in die Chöre einzuführen, was m. E. von grosser Wirkung sein wird. Gerade der Schlusschor „salut" gefällt mir nicht zur Beendigung der Szene, noch dazu mit der Verwendung der Frauenstimmen. Ich will den Anfang „salut, terre, salut" beibehalten bis zum Moll: „ton peuple a faim". Ich bin nicht der Ansicht, dass das Volk Israel jammern soll beim Anblick des gelobten Landes: es ist vielmehr ein Sang voll von Begeisterung, erfüllt von Dankbarkeit gegen Gott und von Hoffnungsfreudigkeit für die Zukunft — etwas Mächtiges, Grandioses. Ich denke, Sie stimmen mir bei. Ich will auf all das warten, um die letzte Hand anzulegen, und dann an das Schreiben der Partitur gehen. Mit Gottes Hilfe, hoffe ich, wird sie nicht schlecht ausfallen. Das ist alles, was ich Ihnen wegen des „Moses" sagen wollte. Ich hätte auch gern das Opernbuch von Scribe,[2]) um es mir während meiner Reisen durch den Kopf gehen zu lassen. Ich möchte gleichzeitig ein paar Werke auf Stapel liegen haben. An Scribe werde ich wegen dieses Textes schreiben. Duveyrier könnte ihm einstweilen die Sache erzählen.

Leben Sie wohl, Vater; Ihr Sohn, für den Sie so liebe und tröstliche Worte finden, küsst Sie von ganzem Herzen.

Félicien David

Ich vergass ganz, Ihnen mitzuteilen, wie reizend Dufour gegen mich ist; ich wollte, wir wären eines Tags für immer beisammen. Auch bei meinem Namensvetter Ferdinand David habe ich viel Freundschaft und Entgegenkommen gefunden . . .

Vater Enfantin an Félicien David

Paris, den 3. Juli 1845

Lieber Freund, Dein Brief vom 26. zeigt mir, dass Du, ohne es zu ahnen, mir zu meinem Namensfest am St. Prosper-Tage einen herrlichen deutschen Strauss über-

[1]) Der „Moses" war ursprünglich für Wien bestimmt.

[2]) Vielleicht handelt es sich um das Buch zu „La nonne sanglante", das schliesslich an Gounod fiel, nachdem es Meyerbeer und Berlioz abgelehnt hatten.

reicht hast. Aber Dein Leipziger Erfolg, so ausserordentlichen Wert ich ihm auch beimesse, gilt mir doch nicht so viel als Deine lieben Worte voll Ruhe, Vertrauen und Hoffnung, die Du an mich richtest; auch nicht so viel als der Eifer, mit dem ich Dich bei Deinem Sinai-Werke beschäftigt sehe, diesem heiligen Vorspiel zu unserer Suez-Messe, dem ich so hohen Wert beilege. Darüber sollst Du aber nicht die in meinem letzten Schreiben an Dufour erwähnten Dinge vergessen: die Gesänge, die wir Ende des Monats Juli liefern müssen.[1]) Wir haben schon 1500 Fr. mit den Quintetten verbummelt, und Escudier hätte eine Gelegenheit mehr zum Schikanieren. Hüten wir uns, ihnen am Ende des Monats einen ähnlichen Grund zu geben. Vielleicht trifft Dich mein Brief im Augenblick der Abreise mit Dufour hierher, um einen Monat mit uns zu verbringen. Du könntest dann Scribe persönlich sprechen, und wir könnten uns auch weit besser über das Textbuch zum „Moses" unterhalten. Ich bin vollkommen Deiner Ansicht, dass das „salut" kein guter Abschluss ist. Deshalb hattest Du an einen heiter bewegten orchestralen Schluss gedacht. Da Du aber Frauenstimmen hinzunimmst (und ich hätte gern auch noch einen Kinderchor, wenn es sich machen lässt), so stimme ich nunmehr dafür, mit dem Orchester- und Chortutti abzuschliessen. Meiner Ansicht nach könnte dann das „salut, terre" im Ganzen bleiben. Aber vielleicht müsste man auf das letzte „Gloire à Dieu" nach einem fröhlichen Zwischensatz einen Chor folgen lassen, der, von ausgelassen lustigen und vor Jubel hüpfenden Kinderstimmen intoniert (das Gegenteil eines christlichen Kinderchores), zum allgemeinen Tanz hinüberleitete, und den dann die I. und II. Tenöre, dann die Frauen, dann das Ganze aufnehmen würden ... Vielleicht müsste Moses sogar, wie der Musiker, Dichter und Tänzer David, nach und nach alles in Schwung bringen. Aber dazu, lieber Freund, müssten wir beieinander sein: Du an Deinem Klavier, ich die Feder in der Hand. Bis dahin feile an Deinem Werke, vollende alle angefangenen Stücke, und sei überzeugt, dass wir beim Anhören uns alle beide an dem prachtvollen Schweif Deines erhabenen morgenländischen Kometen begeistern werden ... Schiebe vier Verse Rezitativ vor dem Gesang: „au sein des nations" ein. Nimm ferner an, dieser Gesang werde durch eine oder zwei Strophen von genau demselben Rhythmus vermehrt dem Chor: „Maître des peuples et des Rois" vorangehen. Das darf Dich nicht aufhalten; nichts wird leichter sein, als Deiner Musik Worte zu unterlegen. Schreibe vorläufig la-la-la oder die Namen der Noten hin. Du rhythmisierst so gut, dass sich auf Deine musikalische Andeutung das Wort von selber einstellt. Im übrigen erinnerst Du Dich, dass ich Dir den Rat gab, Dich mit Dufour's Hilfe mit einem deutschen Dichter in Verbindung zu setzen, der das Vollendete übertragen und das nicht Fertige nach Deinen eigenen Angaben ergänzen könnte. Bedenke, dass es eine apostolische Eroberung von höchster Wichtigkeit bedeutete, wenn Dir dieser Fund gelänge: ein Deutscher, der den poetischen Sinn Deiner Musik verstände! Mir scheint, Du müsstest diesen Fund tun; in Deutschland herrschen ja solch enge Wechselbeziehungen zwischen Dichtkunst und Musik. Ausserdem: Deutschland adoptiert Deine Musik, infolgedessen muss der deutsche Dichter sich bereits in Deiner Nähe befinden. Aufgepasst also ...

Ich küsse Dich, mein Kind, das ich fast zu sehr liebe, denn ich leide unter der Trennung, obwohl ich es deutlich fühle, dass Gott es so haben wollte.

---

[1]) Den Pariser Verlegern Escudier (zwei Brüder: Marie E., 1819—1880, und Léon E., 1821—1881).

ed by Google

Félicien David an Vater Enfantin

Leipzig, den 25. Juli 1845

Lieber Vater,

soeben bin ich wieder in Leipzig angelangt, nach einem dreiwöchentlichen Aufenthalt in Dresden. Meine Kompositionen haben dort eine ebenso gute Aufnahme gefunden wie in Leipzig. Die Einwohner versicherten mir, einen ähnlichen Enthusiasmus seit langem nicht gesehen zu haben. Die Dresdener gelten für sehr kühl. Ich für meine Person bin überzeugt, dass sie von einer für meine Musik begeisterten Schar Polen und Polinnen angefeuert wurden. Daher hat es mir auch nicht an Einladungen bei polnischen Fürstinnen, Gräfinnen usw. gefehlt. Man veranstaltete mir zu Ehren eine Menge Feste, für die ich mich mit Liebenswürdigkeit revanchieren musste. Ich habe Ansprachen gehalten und bin als Sänger aufgetreten. Zufällig war ich disponiert, und ich reiste ab mit dem Renommée eines grossen Komponisten und entzückenden Sängers! Das alles ist vielleicht ein bischen übertrieben, aber ich kann ruhig behaupten, dass es nicht von unlautern Machenschaften herrührt. Ich habe zwei Konzerte in Dresden gegeben. Man verlangte noch ein drittes, aber ich wollte lieber Ausdrücke des Bedauerns über mich ergehen lassen, als die Langmut der Dresdener auf die Probe stellen. Der König[1]) und die königliche Familie wohnten dem zweiten Konzert bei und applaudierten. Kurz: ich bin befriedigt von meinem Dresdener Aufenthalt. Mehrere Tage verbrachte ich bei Ferdinand Hiller in Pillnitz bei Dresden. Er war reizend zu mir und hat viel von Ihnen gesprochen und von den Alten in der rue Monsigny.[2]) Wir machten zusammen verschiedene Ausflüge in die Sächsische Schweiz, eine wilde, ungemein malerische Landschaft. Ihren Brief, in dem Sie mir eine Reise mit Dufour nach Paris vorschlagen, habe ich erhalten. Ich glaube nicht, dass dieser Plan sich im Augenblick verwirklichen kann. Wie Sie wissen, ist Gustave Arlès nach Lyon gereist. Die Absichten Dufour's sind mir einstweilen nicht bekannt; er ist nämlich zurzeit mit seiner Familie auf dem Lande, 15 Meilen von Leipzig entfernt. Was mich betrifft, so denke ich, ist es am besten, wenn ich mich nunmehr an den Rhein begebe, um dann Karlsruhe, Frankfurt, Baden-Baden zu besuchen und von dort über München nach Wien zu gehen. Soeben habe ich an Benazet geschrieben, um ihm meine Anwesenheit in Leipzig anzuzeigen und ihn nach seinen Plänen und Bedingungen zu fragen. Ich teilte ihm mit, ich wolle nichts mit Konzertdetails zu tun haben und würde mich nur unter der Bedingung zu einem Abkommen verstehen, dass er die Vorbereitungen in die Hand nimmt. Ich sehe nicht ein, warum wir diese Einnahmen verabsäumen und sie den Escudier's zugute kommen lassen sollten, denn ich glaube, unser Vertrag läuft Ende August ab. Übrigens die Escudier's — sagen Sie mir doch einmal, was Sie von ihrem russischen Projekt halten. Sie schrieben mir, sie wollten die „Wüste" bis zum nächsten Frühjahr nicht veröffentlichen. Ich denke, man sollte darauf nur unter günstigen Bedingungen eingehen.

Wie man mir mitteilt, wäre ein Aufenthalt im September in Wien von Vorteil, da die Stadt in diesem Monat sehr besucht sei. Es wäre gut, diesen Wink zu berücksichtigen. Über all das erwarte ich Ihre Ratschläge.

Dufour hat die dritte Soirée[3]) und drei Romanzen nach Paris geschickt, die

---

[1]) Friedrich August II. [R.]

[2]) Vor ihrer Versprengung im Jahre 1832 hatten die Saint-Simonisten ihren Sitz in Paris, 6 Rue Monsigny.

[3]) „Die vier Jahreszeiten" bestehen aus den Abteilungen: Les soirées de Printemps, d'Été, d'Automne, d'Hiver. Jede Abteilung zählt sechs Stücke. [R.]

Digitized by Google

am Ende des Monats zu liefern sind. Eine vierte wird folgen. Für die Abrechnung fehlen nur noch zwei. Jourdan soll in meinem Schreibtisch nachstehende Gesänge heraussuchen: „Marine", mit den Anfangsworten „Je suis de quart" und „L'absence", von T. Gautier, der mit den Worten beginnt: „Reviens, reviens, ma bien-aimée".

Ich würde ganz gern die Musik zum „Moses" ohne den Text schreiben, aber ich habe schon einen erfolglosen Versuch gemacht. Ich muss unbedingt das Buch haben. Wenn Sie inmitten ihrer Arbeiten einen Augenblick daran denken könnten, so würden Sie Ihrem Sohn und Mitarbeiter einen grossen Gefallen erweisen.

Das ist ein — für meine Verhältnisse — langer Brief geworden, für Sie allerdings nicht, der Sie mich so sehr zum Schreiben auffordern. Die Zeit fern von Ihnen und den lieben Pariser Freunden wird mir ziemlich lang. Das Wiedersehen wird um so freudiger werden. Man muss sich drein finden und das begonnene Werk wohl zu Ende führen.

Leben Sie wohl, lieber Vater, ich küsse Sie als Ihr Sie zärtlich liebender Sohn, der seinerseits an Ihre ganze Liebe glaubt.

Meine Grüsse an den wackern Jourdan, der mir ein so reizendes Briefchen geschrieben, an Suquet, Hadot, Barrault[1]) und an alle andern.

Félicien David

Vater Enfantin an Félicien David

2. August [1845]

Mein lieber Freund, ich bin im Besitz des Schreibens von Sylvain vom 27. Sein Inhalt ist gleich erfreulich, was Deinen neuen Erfolg und seine eigene Person anbelangt. Dufour wird Euch darüber instruieren, was Ihr nach Lyon senden sollt. Was Davids Brief an Escudier betrifft, so hat er doppelt unrecht: einmal ist es Sylvain's Sache, sich um das Geschäftliche zu bekümmern, und zweitens hätte das ganz gut durch meine Hände gehen können. Mit den Escudier's ist noch nichts geregelt; ich habe bloss einen Brief von ihnen, in dem es heisst: „Wir werden die Publikation für Januar anzeigen. Unterdessen wollen wir zum Wortlaut unserer früheren Verträge zurückkehren; unsere gegenseitige Stellung wird dann dieselbe sein wie vor dem Vertrag vom 23. Februar". Das ist nicht ganz verständlich, da der Vertrag vom 23. Februar[2]) zur Klärung einer etwas zweideutigen Sachlage abgeschlossen wurde; aber es ist keine Gefahr dabei, noch dazu in Berücksichtigung dessen, was ich Euch beiden sagen will: Arlès, Dufour und viele andere bekämpften meine auf den „Moses" und Wien bezügliche Idee. Alle sind der Ansicht, Wien dürfe nicht, aber Paris müsse den ersten Genuss dieses Werkes haben. Ich hatte im Stillen gehofft, mit Dir, lieber Freund, in Wien zusammen sein zu können, und das war wohl der Grund, der bei meiner Erwägung den Ausschlag gab. Heute teile ich die Ansicht unserer Freunde, dass Paris und mir diese Erstlinge gehören ...

Um Dir mit einem Deinem Frankfurter entsprechenden Erfolg aufzuwarten, möchte ich Dir mitteilen, dass in dem Augenblick, wo ich Sylvain's Brief erhielt, ein Schreiben vom Vorstand der Lyoner Eisenbahngesellschaft eintraf, das mir die einstimmig erfolgte Ernennung zum Administrator dieser Gesellschaft meldet. Das zwingt mich natürlich zum Hierbleiben. Beeile Dich also, mein Kind, wenn Du in Karlsruhe zu Ende bist, die Partitur des „Moses" vollkommen fertig zu stellen, und

[1]) Saint-Simonisten.

[2]) Es ist die Rede von dem Vertrag Davids mit seinen Verlegern Escudier.

Digitized by Google

zeige dann den Parisern und Deinem Vater den Weg in das gelobte Land. Ich will dann alle meine groben Erörterungen mit Sylvain mittels eines derben Händedrucks ins Reine bringen, und Dich werde ich mit einem herzlichen Kuss begrüssen, was schon verzweifelt lange nicht mehr der Fall gewesen.

Also auf baldiges Wiedersehen.

Vater Enfantin an Félicien David

[Paris,] den 8. August 1845

Lieber Freund, Rodrigues[1]) hat, wie er mir mitteilt, gestern von Halévy erfahren, das Institut sei übereingekommen, Dir den ersten in der Abteilung der Schönen Künste freiwerdenden Platz zu verleihen. Ich freue mich, meinen Brief mit dieser guten Nachricht beginnen zu können, denn um es nochmals zu wiederholen: ich kann nicht zu Dir reisen.

Freund Sylvain, bei dem ich trotz allen Suchens keine kaufmännische Ader zu entdecken vermag, empfindet so viel herzliche Zuneigung und Ergebenheit für Dich, dass ich mich über Deine Einladung sehr gefreut habe. Obwohl er kein Deutsch spricht und aus Aix stammt, hat doch seine untadelige, biedere Person etwas Deutsches; er wird Dir also in Deutschland von Nutzen sein können, und ausserdem werde ich an ihm einen etwas prompteren Korrespondenten haben als an Dir, der Du mir indessen doch am 25. Juli einen prächtigen Brief geschrieben hast. Es wäre mir also lieb, wenn er mit Dir von Baden-Baden aus nach Wien und Prag gehen könnte, um von dort auf meine seinerzeitige Mitteilung hin die Escudier's nach Russland zu begleiten; es müsste ja mit dem Teufel zugehen, wenn ich bis dahin nicht selbst mit Dir zusammentreffen könnte. Was Baden-Baden anbelangt, so lege ich Dir die Verpflichtung auf, Dich Benazet gegenüber nicht zu verpflichten! Du sollst dort als Reisender, als Tourist auftreten. Wenn Dir die Stadt gefällt und die dortige Gesellschaft zusagt, so bedarf es zweifellos nur einer Handbewegung, um die von Benazet angebotenen 1000 Fr. zu erhalten. Wenn Du dagegen eine Verpflichtung eingehst, so wird dieser Hanswurst von Benazet gehörig mit Reklametrompete und Annonzentafel arbeiten; das würde nach Humbug schmecken, und so etwas musst Du gerade in Deutschland unbedingt vermeiden.

Ich weiss noch nicht, welches Arrangement ich mit Escudier wegen Russland treffen werde; geschäftliche Verhandlungen mit diesen Kerls[2]) sind schwieriger als mit den Fürsten der Hochfinanz. Mit diesen letzteren, lieber Freund, hat Dein Vater in diesem Jahre einen Vertrag über die Summe von 200 Millionen unterzeichnet; seine Unterschrift befindet sich neben der von Rothschild und Laffitte. Das ist meine Wüsten-Symphonie! Du wirst verstehen, weshalb ich, trotz des lebhaften Verlangens Dich wieder zu sehen, unbedingt auf meinem Posten bleiben muss, den mir Gott so wunderbarer Weise dieses Jahr beschert hat.

---

[1]) Olinde Rodrigues. Als das Vertrauen des Publikums zur saint-simonistischen Sache erschüttert war (1831) und die freiwilligen Beiträge abnahmen, suchte R. dem Defizit durch eine Anleihe auf Aktien aufzuhelfen. Er verliess 1832 die „Familie" und legte Beschlag auf ihr Vermögen, um die kontrahierte Anleihe zu decken. [R.]

[2]) Vater Enfantin schrieb am 23. August aus Paris an Arlès-Dufour: „Die Escudier's machen mir noch immer gehörig zu schaffen; sie reden von einer Reise nach Russland, wohin ich David nicht schicken möchte. Ich überlege hin und her, wie wir am besten von diesen Kerls loskommen könnten; leider vermag uns Sylvain hierbei gar nichts zu nützen."

Bei Mme. Kiené[1]) habe ich Lieder von Dir von den beiden Töchtern Duport's mit vortrefflicher Empfindung vortragen hören, und gestern sang Nathalie in einem Stück in den Variétés Couplets über Deine „Schwalben" . . .

Ich erfahre, dass man am 26. Juli die Eisenbahn von Prag nach Wien eröffnet hat; das wird Deine Unbequemlichkeiten etwas erleichtern. Es verlangt mich zu wissen, wie Dir Dein Abstecher nach Bonn bekommen ist und wie Du Dich bei diesem Musikfest verhalten hast. Ich hatte so unendlich viel zu tun, dass ich mich mit unserem „Moses" gar nicht beschäftigen konnte, aber ich zeigte Jourdan, um was es sich handelte, und Du wirst die Ergänzung demnächst bekommen. Ich bleibe immer noch beim „salut" unter dem Vorbehalt, mit etwas anderem zu schliessen; und dafür hätte ich gern eine orchestrale und hernach apokalyptische Steigerung; aber es müsste eine Freuden-Apokalypse sein. Die Einleitung zu Deiner „Wüste", nur umgekehrt, d. h. das Gegenteil des Unermesslichen und Ewigen: das Augenblickliche, Gegebene, Gegenwärtige, Gegenständliche. Religiöser Verzückungstaumel. Tanz Davids vor der Bundeslade, am Altar, angesichts des gnädigen und starken Gottes — während die Maurer den Tempel bauen, die Ingenieure den Kanal graben, die Schmiede das Eisen hämmern. Lautes Gelächter der Kinder. Gesang der Frauen. Die ganze Natur, Sonne, Himmel und Erde, das ganze All in Freude getaucht. Bedenke, liebes Kind, dass 1845 mein erstes Freudenjahr ist, und dass ich mich mit Dir und für Dich freuen will. Ich umarme Dich.

8. August, Arthurs[2]) Geburtstag.

— — 11. August. Lieber Freund, anbei einige Umänderungen von Jourdan's Hand. Der Anfang ist meines Erachtens unnötig, weil Du Deine Beschwörung bereits geschrieben; der mittlere Teil könnte allenfalls gehen; was den Schluss betrifft, so ist es eigentlich bloss ein Anfang. Nach dem Mädchenchor wird Moses den Frauen-, dann den Männerchor herausfordern; dieser wird sich mit den Frauen und Kindern zu einem famosen Tutti vereinigen . . .

Die Freunde lassen grüssen, auch Adele.[3]) Sie schmollt ein bischen mit Dir, weil Du sie in Deinen Briefen immer vergessen habest. Ich sagte ihr, Du könnest nichts dafür, aber Du werdest bei Deiner Rückkehr gleich mit ihr dinieren!

Inzwischen war der von dem fürsorglichen Vater Enfantin für den etwas unpraktischen David als Reisemarschall und Sekretär bestellte Sylvain Saint-Etienne in Deutschland angekommen, wovon uns folgender ergötzliche Brief unterrichtet:

Sylvain Saint-Etienne an Vater Enfantin

Frankfurt, den 17. August 1845

Mein Herr,

ich bin gestern um ½1 Uhr in Frankfurt angekommen, aber von Félicien keine Spur. Man erzählte mir, er sei schon vorgestern ausgerückt, aber in welcher Richtung, konnte mir kein Mensch sagen. Es scheint mir unmöglich, dass er unser Rendezvous hier vergessen und nicht einmal Anstalten für ein Konzert in einer Stadt wie

[1]) Die Mutter von Frau Bigot, der berühmten Pianistin und Freundin Beethovens.

[2]) Arthur Enfantin, der natürliche Sohn Vater Enfantin's.

[3]) Adele Nugues, eine Kousine Vater Enfantin's.

Digitized by Google

Frankfurt getroffen haben sollte, wo man für gute Musik etwas übrig zu haben scheint, denn gestern abend konnte ich für eine Mozartaufführung keinen Platz mehr bekommen.

Ich warte nun ab und ziehe Erkundigungen ein; ich will nach benachbarten Städten wie Mainz und Wiesbaden schreiben und hoffe, durch irgendeine deutsche Zeitung zu erfahren, wo er eigentlich steckt. Wie dem auch sei, ich hielt es für angemessen, mich von hier nicht zu entfernen, denn wenn man hintereinander herrennt, läuft man Gefahr, sich überhaupt nicht zu treffen. Gar zu lange sollte er übrigens nicht auf sich warten lassen, denn ich weiss nicht, ob mein Geldbeutel, der infolge der Reise schon bedenklich zusammengeschrumpft ist, solange aushält; unglücklicherweise kann ich mich hier nicht so verständlich und bekannt machen, wie ich gern möchte. Wenn Sie durch Zufall in Paris eher etwas erfahren als ich, dann schreiben Sie mir bitte. Ich wohne hier im „Hotel du Rhin" Zimmer 25 ...

Genehmigen Sie ... usw.

Sylvain Saint-Etienne

Félicien David an Vater Enfantin

Baden-Baden, den 20. August 1845

Lieber Vater,

seit zwei Tagen bin ich in Baden-Baden, nachdem ich den Festlichkeiten in Bonn[1]) beigewohnt hatte. Ich will Ihnen keine Beschreibung davon geben, da Sie in den Zeitungen mehr oder weniger genaue Berichte darüber gelesen haben werden. Ich für meine Person fand sie sehr wenig würdig. Aber wenn ich mit Bonn nicht sonderlich zufrieden war, so bin ich entzückt von den Ufern des Rheins. Welch' herrliches Land! Und Baden-Baden erst! Ich würde mich glücklich schätzen, einige Zeit hier verweilen zu können, wenn das Wetter nur nicht so abscheulich wäre. Ich warte tagtäglich auf ein paar Sonnenstrahlen.

Benazet will zwei Konzerte veranstalten. Das erste soll am 30. ds. stattfinden. Nach den Vorbereitungen zu schliessen, wird es eine vorzügliche Aufführung geben. Ich erhalte 1000 fr. pro Konzert; wenig zwar, aber ich habe mich um nichts zu kümmern. Dirigieren wollte ich bei dieser Gelegenheit nicht, worin Sie mir wohl beistimmen werden.

An Sylvain schrieb ich nach Empfang seines ersten Briefes und verabredete ein Zusammentreffen in Frankfurt. Ich werde ihm nochmals schreiben, damit er nach Baden-Baden kommt.

Mit dem „Moses" geht's voran. Den grossen Schlusschor habe ich ohne Textworte fertig gemacht und bin sehr zufrieden damit. Ich glaube, es wird keine Schwierigkeiten haben, den Text unterzulegen. Den Chor der aufrührerischen Juden habe ich gleichfalls verlängert, ebenso den Marsch in der Wüste. Das alles ist famos gegangen; ich muss jetzt bloss noch die grosse Arie vollenden, aber dazu brauche ich unbedingt den Text. Sylvain hilft mir dabei.

Von den Escudier's erhielt ich einen Brief mit der Bitte um 2 Gesänge zur Vervollständigung eines Albums, gegen ein Honorar von 1000 fr. Wenn Sie es für richtig halten, dieses Angebot anzunehmen, so soll Jourdan in meiner Schublade, in der sich die Gesänge befinden, folgende heraussuchen: „Le souvenir d'amour", „Amour, amour, ah! tu n'es qu'un beau rêve" und dann noch einen anderen: „Joie et tristesse", der mit den Worten anfängt: „comme aujourd'hui je suis joyeuse".

[1]) Es handelt sich um die Einweihung des Beethoven-Denkmals in Bonn. [R.]

Digitized by Google

Soviel über das Geschäftliche. Nunmehr möchte ich meinem guten Vater etwas Liebes sagen. Ich bedaure aufrichtig, Ihnen durch mein langes Schweigen Sorgen bereitet zu haben. Es ist ganz einfach Trägheit. Aber keine Trägheit des Herzens! Das Herz hört nicht auf, für Sie zu schlagen. Das wissen Sie ja selbst. Darum möchte Ihr Sohn auch gar zu gern eine Zeile von Ihnen erhalten. Das würde ihm wohl tun und ihn geduldig den Tag der Heimkehr erwarten lassen.

Leben Sie wohl, lieber Vater. Wenn Sie mir trotz Ihrer Arbeiten ein kleines Lebenszeichen zukommen lassen wollen, dann schreiben Sie mir bitte nach Baden-Baden, poste restante.

Ihr Sie zärtlich liebender Sohn Félicien David

Tausend Grüsse an Freund Jourdan, Suquet ...

Sylvain Saint-Etienne an Vater Enfantin

Baden-Baden, den 25. August 1845

Mein Herr,

nachdem ich acht Tage in Frankfurt gewartet, hörte ich endlich, Félicien sei in Baden-Baden, und ich beeilte mich, ihn einzuholen. Was die Benazet-Angelegenheit betrifft, so war es zu spät, um ein Arrangement zu treffen. David war seit acht Tagen dort und hatte mit ihm um das Honorar von 1000 fr. abgeschlossen, was nicht gerade übermässig ist in Anbetracht der Menge Personen, die in den Saal gehen, und des Geldbeutels der Badegäste. Ein Kerl, der, wie man sagt, jährlich 600 000 fr. verdient, hätte schon etwas nobler zahlen können — aber, wie ich Ihnen sagte: die Sache ist erledigt. Nur, glaube ich, wird man zwei Konzerte geben können.

[Folgen lange Ausführungen über Verlagsangelegenheiten, in denen Sylvain stark und anscheinend nicht ganz uneigennützig gegen die seitherigen Verleger David's, namentlich die Escudier's, polemisiert.]

... Bedenken Sie, dass man hier den „Moses" zur Aufführung bringen könnte oder wenigstens Bruchstücke, denn David rechnet damit, ihn in Leipzig zum erstenmal aufführen zu lassen, ein Gedanke, der mir übrigens nicht übel gefällt. Ich werde anscheinend verschiedene Strophen zum „Moses" machen müssen. Da Ihr Text nicht eintraf, komponierte David auf ein ganz anderes Versmass. Ich will mein Bestes tun, um mich von Ihren und seinen Ideen inspirieren zu lassen und nichts zu verderben ...

Das erste Konzert findet Samstag, den 30., statt. Gestern gab es eine private musikalische Veranstaltung bei Benazet, in der Armingaud, Pixis, Cossmann[1]) und zwei andere Künstler, deren Namen ich nicht weiss, die Quintette von Félicien unter dem bewundernden Beifall einer gewählten Zuhörerschaft zur Aufführung brachten. Ich kann Ihnen nicht beschreiben, mit welchen Beifallsbezeugungen unser Freund überschüttet worden ist ...

Vater Enfantin an Félicien David

Paris, den 27. August, am Tage des Prozesses[2])

... Ich höre mit Vergnügen, dass Dein „Moses" voran schreitet, denn ich hege immer noch den Wunsch, Du möchtest ihn diesen Herbst in Wien zur Aufführung

[1]) Jules Armingaud (geb. 3. Mai 1820 zu Bayonne), ausgezeichneter Geiger. — Joh. Peter Pixis (1788—1874), vorzüglicher Klavierspieler, hatte von 1845 an seinen Wohnsitz in Baden-Baden. — Bernhard Cossmann (geb. 17. Mai 1822), der berühmte Cellist. [R.]

[2]) Jahrestag der Gerichtsverhandlung gegen die Saint-Simonisten (27. August 1832).

Digitized by Google

bringen, um dann in Paris den Winter auszunutzen. Es ist also ganz natürlich, dass Dir Sylvain bei Deinen Wiener Konzerten an die Hand geht und Dir dann beim Vertrieb des Werkes in Frankreich behilflich ist und es später in Verlag nimmt. Schreibt also schleunigst die Stimmen aus und sorgt für einen guten deutschen Text, denn es naht der September, und im Oktober, glaube ich, müsst Ihr in Wien sein. Bis dahin ist Baden-Baden ein angenehmer Aufenthaltsort. Ich denke, man stellt Dir dort Fuhrwerk und freien Mittagstisch zur Verfügung. Benazet schien mir dafür Sorge tragen zu wollen, aber Du erwähnst nur die 1000 fr., die, ohne Wagen und Freitisch, am Ende des Monats flöten wären. Ich hätte gern erfahren, ob Du mit Meyerbeer in Bonn ebenso zufrieden gewesen wie in Berlin, ob Liszt nett zu Dir war, ob im allgemeinen die Menge Musiker, die Du dort trafst, etwas heiliges Feuer in ihrer Seele zu besitzen schienen. Erzähle Sylvain davon, er soll mir dann Einzelheiten mitteilen. Ich ersuche ihn, mir ausführlich intime Details in betreff Deiner zu berichten, die mir sehr wichtig sind, über die Du Dich aber aus Besorgnis, Deine Briefe könnten zu lang werden, immer ausschweigst. . . .

Diese verflixten Eisenbahnen haben mich mehr in Anspruch genommen, als ich dachte, und werden es noch geraume Zeit tun. Die im Norden ist in Ordnung, aber jetzt kommt die Lyoner an die Reihe und dann die von Avignon. Ich bin schon jetzt überzeugt, dass meine Symphonie mir dieses Jahr mehr einbringen wird, als die Deinige! . . .

Grüsse mir Sylvain. Ich nehme mir ihn des öfteren etwas vor, was nicht verhindert, dass ich sehr froh bin, ihn um Dich zu wissen . . . Dich umarme ich, ihm gebe ich einen kleinen Puff: jedem nach seiner Kapazität! Ihr braucht verschiedene Behandlung; auch schreibt er mir häufig, während ich Deine Briefe als Raritäten einrahmen lassen werde . . .

28. August 1845

Lieber Freund, obwohl ich Dir gestern geschrieben, will ich gleich fortfahren, um die Zeit zu sparen, die wir mit der Schreiberei Sylvain's, wenn sie so weiterginge, wie sie angefangen hat, verlieren würden. Er schickt mir so eine Art Vertragsverlängerung für die Veröffentlichung, und die von ihm ins Feld geführte Begründung ist so kindlich, dass ich ganz starr vor Staunen bin. Wie? — im Augenblick, wo Du ihm mitteilst, dass die fürstlichen Geschenke für Deine Person bestimmt sind, im Augenblick, wo er bereits merkt, dass die Konzerte in Deutschland sehr wenig eintragen, im Augenblick, wo er selbst sich dem Vertrieb Deiner „Wüste" in Russland widersetzt, im Augenblick endlich, wo er mit seinen eigenen Ohren hört, dass Dein „Moses" nabezu vollendet ist — just in diesem Augenblick geht er mit dem Gedanken einer Vertragsverlängerung um, aus Angst, die Partitur der „Wüste" komme nicht nach München und Wien! Seltsam. Ich habe heillose Angst, er oder Du könntet Escudier's Brief beantworten. Tu' mir die Liebe und falle nicht darauf herein und verhindere Sylvain, der Versuchung zu unterliegen. Ihr habt den Escudier's überhaupt nichts mitzuteilen, sintemalen sie in Paris sind, und ich desgleichen.

Wäre Freund Sylvain der Mann, aus Deiner Musik Kapital zu schlagen, so würde er nicht einen Tag in Deutschland bleiben, denn Deutschland ist dafür kein Boden, und aus diesem Grunde haben die Escudier's, diese gewiegten Geschäftsleute, ohne Zweifel darauf verzichtet. In Deutschland handelt es sich nicht um geschäftliche Ausbeutung; Du sollst Dir dort einen guten Namen machen und in erster Linie Propaganda treiben . . . Beschwöre Sylvain: er soll Dein Sekretär sein und Deine Korrespondenz nach Deinen Angaben führen; er soll mich über Deine Gesundheit,

Digitized by Google

Deinen Reiseweg, Deine Arbeiten und ebenso über Deine grossen und kleinen Leiden auf dem Laufenden erhalten, mein liebes Kind, über Deine kleinen und grossen Freuden, über Dein mir so teures Leben; er soll die ermüdenden und langweiligen Verhandlungen in Deinem Verkehr mit Theatern, Musikern, Kopisten, ausübenden Künstlern, Librettisten, mit Zudringlichen jeder Art von Dir fernhalten; er soll mit seiner brüderlichen Liebe über alles wachen, was schädlich, unbequem und kränkend für Dich sein, was Deine Reise stören könnte; er soll meinetwegen einen Vers, der sich in Deinen Rhythmus nicht einfügen will, beschneiden, verändern, ummodeln; er soll fix zur Stelle sein, wenn die Inspiration über Dich kommt; er soll Dir beim Kopieren helfen, beim Ausschreiben von Stimmen, wenn es Dich ermüdet; er soll Deine musikalischen Ideen im Fluge festhalten, die Du aufs Papier wirfst, um sie dann vielleicht auf immer wieder zu verlieren, wenn Du an ihm nicht eine Art lebendigen Registers und gewandten Gedankenlesers hättest. Aber, bei Gott, weiter soll er nicht gehen, und vor allem soll er sich nicht ums Geschäftliche kümmern; davon hat er keine Ahnung, nicht die blasseste Ahnung; er würde mehr Schaden als Nutzen stiften. Zum Unglück glaubt er, als Verleger sich nützlich erweisen und sich einen Platz an Deiner Seite erringen zu können. Ein unheilvoller Wahn: es gibt keinen einzigen Verleger in Paris, der nicht zehn derartiger Geschäftsleute an die Wand drückte. Zum Henker, weshalb begnügt er sich nicht mit Deiner Liebe? Wie viele Leute wären mit seinem Los zufrieden! Wenn er seine Ansprüche nicht herabschraubt, wird er Deine und infolgedessen auch seine eigenen Geschäfte schädigen. Wenn er dagegen, statt Dich auszunutzen, darüber wachte, dass Du nicht von anderer Seite ausgeräubert wirst, wenn er seinen Ehrgeiz auf die Fürsorge beschränkte, Deinen Werken gute Verleger, gute Aufführungen und anständiges Honorar zu erwirken, wenn er Dein Vertrauter im Verkehr mit Verlegern, Musikern und Journalisten wäre, wenn er Dich ausserdem vor dem oft mit Recht gegen Dich erhobenen Vorwurf allzugrosser Gleichgültigkeit schützte — dann würde Freund Sylvain Dir einen wahrhaften Dienst erweisen, den einzigen, den er Dir zu erweisen imstande ist ...

Félicien David an Vater Enfantin

[Baden-Baden,] Ende August 1845

Lieber Vater,

Ihren Brief habe ich Sylvain mitgeteilt. Er war sehr betrübt darüber, und ich gleichfalls. Warum soll er auf den Plan, Verleger zu werden, verzichten, und das jetzt, wo er sein Geschäft aufgegeben hat, im Vertrauen auf mein Wort, ihm den „Moses" in Verlag zu geben? Was den Posten anbelangt, den Sie ihm bei mir zudachten, so glaube ich nicht, dass dieser Gedanke ausführbar ist. Sylvain hat eine Familie, von der er sich nicht trennen kann und die er unterhalten muss. Ich glaube, es wäre am besten, wenn er sich mit einem anderen Musikalienhändler assoziieren würde. Es wäre mir sehr peinlich, mein Versprechen wieder rückgängig machen zu müssen, nach den Opfern, die er mir gebracht. Ich will nicht einmal von unserer alten Freundschaft reden, aber ich möchte ihm einen Beweis meiner Zuneigung in dieser Angelegenheit geben, und ich hoffe, dass Sie meinen festen Entschluss nicht missbilligen werden.

Der „Moses" schreitet voran. Um die Eintönigkeit des so ernsten Stoffes etwas zu verringern, haben wir eine Klageromanze für eine Frauenstimme eingeschoben, nach den aufrührerischen Schreien der Juden. Das wird sein Gutes haben. Ich brauche nur noch die Arie des Moses zu vollenden, und das Ganze ist fertig. Ich werde dann mit dem Schreiben der Partitur beginnen.

Digitized by Google

Einzelheiten über die Baden-Badener Veranstaltung haben Sie erhalten; es ging alles vortrefflich. Es fand nur ein Konzert statt, für 2000 fr. Ich erwarte die Ankunft des Grossherzogs, um in Karlsruhe ein Konzert zu geben. Dann werden wir nach Frankfurt zurückkehren, um dort auch einige Konzerte vorzubereiten. Der Erfolg Ihrer „Symphonie" hat mich sehr beglückt. Wer empfände darüber mehr Freude, als Ihr Sohn, der Sie verehrt, und den Sie so von Herzen lieben?

Leben Sie wohl, teurer Vater, ich umarme Sie zärtlich und erwarte ungeduldig den Tag unserer Wiedervereinigung.

Félicien David

P. S. Viele Grüsse an die Freunde und auch an die Freundinnen, die in meinem letzten Schreiben mit einbegriffen waren, und die ich nicht vergessen habe.

Von den Escudier's erhielt ich einen Brief; sie schlagen mir ein Opernbuch von Lucas vor. Ich kann das nicht annehmen. Es ist besser, wenn ich mit einer Oper von Scribe beginne. Und überdies erfuhr ich, Halévy habe dieses Buch abgelehnt.

Sylvain Saint-Etienne an Vater Enfantin

Baden-Baden, den 1. September 1845

... Der Erfolg des Konzertes am Samstag war, wie Sie aus dem Bericht ersehen haben werden, fabelhaft, und was mich besonders freute und mich in betreff der andern Werke wieder beruhigt, war der Umstand, dass das Symphonie-Fragment ebensolchen Beifall erhielt wie die „Wüste". Es scheint, dass das zweite Konzert nicht hier, sondern in Karlsruhe stattfinden wird. Da aber Benazet in seinem Schreiben zwei Konzerte garantiert hatte, riet ich David, 2000 fr. statt 1000 zu verlangen, weil doch 1000 für jedes bestimmt waren.

David war hier der Gegenstand sehr schmeichelhafter Ovationen; alle Welt, Frauen und Männer, zeigte ihn sich im Saale mit Gesten und bewundernden Blicken und mit Worten, wie: „Das ist er! ... da kommt Félicien David, der Komponist der ‚Wüste'" und so fort. Verschiedene angesehene Persönlichkeiten luden ihn zu Soiréen ein. Gestern abend war er bei der polnischen Gräfin von Certoriska zu Gast, die sehr gut Klavier spielt. Moscel, Strauss,[1]) Pixis und andere Künstler haben ihn lebhaft beglückwünscht. Er musste sich in 5—6 Albums eintragen, die man ihm entgegenstreckte ... Die Dame, die beim Applaudieren beinahe ihren Schirm zerbrach, war die Tänzerin Lola Montez,[2]) die ganz gern mit David angebandelt hätte; aber dieser winkte ab, weil die Capricen dieser Schönen sich zuweilen in Stockschläge umsetzen und manchmal noch üblere Folgen nach sich ziehen. Morgen oder übermorgen reisen wir nach Frankfurt. David kann sich rühmen, Baden-Baden zu kennen. Er wanderte jeden Tag nach einer andern Gegend, und an Bewegung hat es ihm nicht gefehlt; aber wenn er noch viel solcher Plätze fände, würde es mit dem „Moses" etwas langsam vorangehen ...

Genehmigen Sie usw. Sylvain Saint-Etienne

[1]) Vermutlich der Violinist und Komponist Joseph Strauss (1793—1866), von 1824—1863 Hofkapellmeister in Karlsruhe. [R.]

[2]) Die bekannte Abenteurerin, die einige Jahre darauf in der bayrischen Geschichte eine Rolle zu spielen berufen war. Eugène de Mirecourt, der 1854 eine Monographie über Félicien David herausgab, berichtet, die heissblütige Spanierin habe David nach Frankfurt, Karlsruhe und München verfolgt und nicht verstehen können „le peu de sympathie de l'ex-apôtre pour la femme libre." [R.]

Digitized by Google

Vater Enfantin an Félicien David

Paris, den 8. September 1845

Lieber Freund, auch wir haben unsere Konzerte in Paris. Vorgestern wurden im Saal St. Jean[1]) zugunsten der Opfer von Monville[2]) Deine „Wüste", vier neue Gesänge und zwei Soiréen aufgeführt. Die Ausführung liess manches zu wünschen übrig. Poultier[3]) sang sehr gut „Eveillez-vous", was Furore machte, Wartel[4]) „Je suis de quart". Abgesehen von Offenbach[5]) und dem ständigen Kontrabassisten wurden Deine Quintette von den beiden Geigern und dem Bratschisten verhunzt. Ich weiss noch nicht, welcher Ertrag für die unglücklichen Opfer erzielt wurde.

Deinen und Sylvain's Brief vom 1. September habe ich erhalten. Sylvain ist gewiss der beste Kerl von der Welt, aber er hat noch nicht begriffen, dass ich in dieser Beziehung auch meine nicht geringen Ambitionen habe. Wenn er glaubt, ich wolle ihm übel, weil ich ihm Ratschläge erteile, wenn er der Meinung ist, ich wolle ihn schädigen, weil ich ihn verpflichte, das zu leisten, was er zu leisten imstande ist, so ist das wirklich betrübend. Um uns klar zu werden, und damit Du Dich nicht selbst täuschst, will ich folgende Frage stellen: ist es möglich, dass Sylvain den „Moses" verlegt, dass er den „Moses" vertreibt, dass er Dir behilflich ist, andere Werke zu komponieren, dass er Deine Werke in Paris verkauft, sie in London aufführen lässt und Dich in Deutschland begleitet? Mit einem Wort: er will all das allein leisten, was in diesem Augenblick zwei Brüder Escudier, Tamisier, Jourdan, ich, er, Sylvain und Du selber leisten? Er kann es ja behaupten, aber ich glaube es nicht ganz. Wenn er Verleger ist, so muss er verlegen. Wenn er als Verleger seine Erzeugnisse absetzen will, so braucht er ein anderes Selbst, nicht etwa seine Tochter, sondern einen wirklichen Geschäftsmann, der mit Annoncen, Reklame, Zeitungsartikeln Bescheid weiss; er muss ein Verlagshaus gründen, etwa wie die Häuser Troupenas, Schlesinger und Escudier. Wenn er in dieser seiner doppelten Eigenschaft Dir auch noch Dienste erweisen will ähnlich denen, die er Dir jetzt erweist, wenn er sich einbildet, all das schaffen zu können, so erkläre ich ihn für verrückt.

Wenn er sich dagegen darauf beschränkte, den „Moses" den Verlegern bis auf weiteres vorzuenthalten (besagte Verleger würden sich dann um dieses Handelsobjekt reissen), so würde ich diese Haltung weit eher verstehen, aber im übrigen ist es dieselbe, die ich und Jourdan seither beobachtet haben, während die Rolle, die Escudier gespielt hat, ganz anderer Art ist. Wenn er mit den Verlegern Verträge abschliesst, ähnlich dem unsrigen mit Escudier, und Dir garantiert, Dich über Wasser zu halten, ähnlich wie wir Dir die Hindernisse aus dem Wege zu räumen versuchten – gut; dann soll er kommen und uns dabei helfen ... Im übrigen glaubt er, ich täuschte mich in ihm, ich beurteilte ihn falsch, und er könne sehr wohl alles bewältigen. Er soll es versuchen. Ich würde mit Vergnügen meinen Irrtum eingestehen, sähe ich, dass er der Rothschild dieser Branche ist. Aber dann bitte ich Dich, mit ihm darüber zu reden, welcher von Deinen Freunden bei Dir den unumgänglich notwendigen Posten einnehmen soll, für den mir Sylvain wie geschaffen vorkam. Wer soll dann

---

[1]) Im Pariser Stadthaus.

[2]) Das Dorf Monville (Seine-Inférieure) war durch einen Cyclon zerstört worden.

[3]) Poultier, ein ehemaliger Böttcher, hatte am 4. Oktober 1841 als Tenor an der Grossen Oper debütiert.

[4]) Pierre François Wartel (1806–1882), Tenorist, seit 1831 an der Grossen Oper.

[5]) Jacques Offenbach war damals Cellist an der Komischen Oper.

Dein Pylades, Dein Begleiter sein? Du schreibst mir, Du seiest nicht vermögend genug, als dass Sylvain hierbei eine gesicherte Zukunft habe; gerade weil Sylvain es nicht versteht, durch Förderung Deiner Geschäfte für Euch beide gehörig Geld zu verdienen. Aber er glaubt, für sich als Verleger und für Dich als Komponisten viel verdienen zu können, er à la Escudier und Du à la Auber, Halévy oder Rossini. Dann empfehle ich Dir, ein weibliches oder männliches Geschäftsgenie zu engagieren oder Dich ein bischen zum Juden umzumodeln, wenn Du willst, dass Sylvain sein Ziel erreicht, denn Du verstehst nichts vom Geschäftlichen wie Auber, Halévy oder Rossini, und ich bezweifle nach wie vor, dass Sylvain es mit den Escudier's aufnehmen kann.... Er behauptet, der „Moses" werde mehr einbringen als die „Wüste", wenn er ihn verlege und vertreibe, d. h. er werde dieses Werk mehr verkaufen und mehr Konzerte mit ihm veranstalten, als etwa die Escudier's. Das bleibe dahingestellt, aber man darf nicht von Anfang an so denken. Die „Wüste" hat Dir wenig eingebracht im Verhältnis zum Gewinn der Escudier's, weil Du vom ersten Tag vom Verleger, der Dir das Aufführungsrecht um nichts und den Verlag um ein geringes abgekauft hat, über den Löffel barbiert worden bist. Wenn nun Sylvain das Eigentumsrecht um eine hohe Summe einem gut gestellten, gut eingeführten Verleger mit guter Kundschaft abtreten, wenn er gleichzeitig das Aufführungsrecht günstig verkaufen, wenn er endlich neben und mit Dir arbeitend Dir beim Schaffen neuer erfolgversprechender Werke helfen würde, so dünkt mich, liesse sich das ersehnte Resultat viel eher erreichen, als wenn er Dich erstens dort hinhält, zweitens, als Konkurrenz zu allen bestehenden, einen ganz neuen Musikverlag gründet und drittens Deutschland, Frankreich usw. bereist. Was Sylvain will und was ich will, ist, dass seine Freundschaft für Dich Euch beiden dazu verhilft, von Deiner Musik den denkbar grössten Nutzen zu ziehen, Dein Talent und Dein Renomée möglicht zu steigern. Die Teilung des von Euch beiden Gewonnenen kommt erst in zweiter Linie ... aber er hat es sich in den Kopf gesetzt, in Paris einen Laden aufzumachen! ... Dieser Teufelskerl — ich verheisse ihm den Himmel, und er verlangt die Hölle! Meiner Treu, es ist doch lächerlich, sich darüber zu beklagen, weil ein Schwiegervater einem eine zu schöne Braut zuführt! Und Du — gute Seele, die Du bist — erhebst dagegen Einspruch und sagst: „Ach, lieber Vater, machen Sie aus meinem Freund ..." „Was, mein Herr?" „Meinen Verleger!" Hol' Euch der Henker alle beide, Ihr seid mir zwei schöne Kerls! Er soll Verleger und Agenten bluten lassen, er soll gute und schöne Konzerte veranstalten, die das Genie und nicht minder das Herz meines Kindes zur Geltung bringen, er soll Deinen Geldbeutel rundlich machen, aber in erster Linie Deinen Namen und Deinen Charakter geachtet; er soll dafür sorgen, dass diese beiden stets blank bleiben; er soll Dir die Widerwärtigkeiten fernhalten, Deine Sorgen beschwichtigen, mit Dir arbeiten, Dich betreuen, er soll dessen eingedenk sein, dass er mir zu einem grossen Teil für Dein Leben verantwortlich ist, aber Dein Verleger werden wollen — nochmals: das ist kläglich. Begreift Ihr endlich?! Ich umarme Euch alle beide, aber Ihr seid zwei entsetzliche Kindsköpfe ...

Vater Enfantin an Félicien David

[Paris,] den 18. Oktober 1845

Ich fürchte, lieber Freund, dieser Brief kommt erst nach Eurer Abreise von Karlsruhe an, indessen schreibe ich ihn, weil es mir sehr ärgerlich wäre, wenn meine durch Morville erteilte Zustimmung zu Sylvain's Projekt nicht Euch beiden zu Gesicht käme. Ich hoffe noch immer, dass Ihr durch Kombination von Morville's Brief mit

Digitized by Google

meinem vorhergehenden und mit Rücksicht darauf, was Euch die Klugheit rät, Euch zur Wiener Reise nur entschliessen werdet, wenn David vollkommen gesund ist. Wenn nicht, macht Euch sachte auf den Rückweg, ohne Überhetzung, in kleinen Tagereisen, verbringt die Nächte nicht in der Postkutsche und kommt zu Eurem lieben Vater, der sich so sehr aufs Wiedersehen freut und unglücklich wäre, sein Kind fern von sich leidend zu wissen. Die Gesundheit über alles, heisst heute die Parole. Ruhm und Gold sind erworben, und wir müssen uns alle für die grossen unser harrenden Aufgaben schonen; und dazu bedarf es rüstiger Burschen. Ich bin sehr glücklich über diesen neuen Erfolg in Karlsruhe und nicht im mindesten überrascht über die Bewunderung die die Symphonie in Es-dur hervorgerufen. Ich hatte immer so das Gefühl, als hätten die Deutschen den richtigen Merks dafür. Auch hätte ich gern gewusst, ob in Frankfurt oder Karlsruhe einige Deiner Quintette zu Gehör kamen. Das wäre klug gewesen, denn sie hätten ohne Zweifel Erfolg gehabt. Teilt mir umgehend das Resultat Eurer Entschliessung mit; falls Ihr nach Wien geht, hat mir Rothschild versprochen, Euch einzuführen, was von grossem Nutzen für Euch wäre. Um die Pariser Blätter habe ich mich nicht kümmern können, und selbst wenn ich es gekonnt hätte, hätte ich schwerlich etwas unternommen. Wenn wir nach Deiner Heimkehr die Aufführung des „Moses" vorbereiten, dann wollen wir auf einige gute deutsche Kritiken über den Erfolg des jungen französischen Meisters zurückgreifen ... Im übrigen ist Jourdan abwesend, Barrault ist nicht mehr am „Kurier", Duveyrier hat ebensoviel zu tun wie ich, und schliesslich lässt sich in Frankreich über die Musik Davids nichts Neues mehr sagen. Das wichtigste ist jetzt, zur Jahreswende in Paris etwas Neues zu Gehör zu bringen. Lebt wohl, liebe Freunde, und nochmals: die Gesundheit über alles.

CARL LOEWE UND DIE VOGELWELT

von Dr. Maximilian Runze-Berlin

Carl Loewe, der geborene Balladenmeister, hat allem, was das ganze Dasein aus Natur, Geschichte und Menschentum der Ballade zureicht, bei seiner musikalischen Gestaltung fast ausnahmslos den rechten Ton verliehen. Dies sein unbestrittenes Verdienst wird noch gehoben, wenn wir bedenken, wie umfassend er sich in der Balladenkomposition zeigt, wie grosse Mannigfaltigkeit das von ihm behandelte Balladengebiet im einzelnen aufweist, wie die einzelnen Balladen und Legenden — die einen nach dieser, die anderen nach anderen Seiten hin — alle nur denkbaren Beziehungen in Menschentum, Geschichte und Natur berühren. Loewe war darum ein Meister der Realistik. Man würde ihn aber unrichtig einschätzen, wenn man ihn nur als feinsinnigen Nachbildner der Natur auffasste. Seine Kunst, in Tönen zu schaffen, ist, wie ähnlich bei jedem grossen Komponisten, eine Art von Neuschöpfung; d. h. was auf dem Gebiet der Natur oder Geschichte sich zuträgt, schafft er auf dem Gebiete der Töne von neuem. Hierin besteht Loewes echte Genialität. Das schliesst nicht aus, dass er sich der Natur mit seiner Kunst auch mehr äusserlich wieder annähert und aus ihr erschaut und erhorcht, was er zu sagen und zu singen hat. War er doch eine Persönlichkeit, die sich bei ihrem hohen Idealismus auch auf die reale Lebensseite mit praktischem Geschick verstand.

Loewe liebte unaussprechlich die Tierwelt. Und wenn er auch sonst jene einfachen, oft geringfügigsten Gegenstände und Eindrücke des Daseins treffend in Tönen wiederbelebte: bei der Darstellung der Tierwelt gelang ihm solches auf besondere Weise. Zumal aber war es die Vogelwelt, die ihn in seiner frühesten Jugend mit Entzücken erfüllte, so dass er schon als Kind jeden Vogel nach seinem Gesange und Gezwitscher genau unterschied, — die ihn bis in sein höchstes Greisenalter fesselte. Nicht nur als Komponist hat Loewe die Vogelwelt behandelt, sondern auch schriftstellerisch hat er ihr sein Interesse zugewandt, und zwar in einer bisher unveröffentlichten Abhandlung über die Vogelstimmen. Wenngleich sie unvollendet blieb, bietet sie doch eine Fülle feinsinniger Betrachtungen und geistvoller Bemerkungen. Die vor uns liegende Loewesche

Handschrift enthält ausser der eigentlichen, leider zu früh abgebrochenen, Abhandlung noch „Materialien" zu ihr, sowie bruchstückweise Ergänzungen, die zweifellos als „Vorarbeiten" zu betrachten sind. Derartige bruchstückweise Ausführungen finden sich auch in der von ihm ausserdem noch verzeichneten Klassifizierung der bekanntesten Singvogelarten. Ich veröffentliche das Ganze in folgender Anordnung: A. den eigentlichen, unabgeschlossenen, Aufsatz; B. die Materialien-Sammlung, die ich nunmehr lediglich als Ergänzungen des Aufsatzes nehme. Da hier die Vogellaute, Vogelsprache und Vogelmanieren von Nichtsängern behandelt werden (von denen der Kuckuck den Übergang zu den Sängern bilde), so lassen sich ohne Schwierigkeit diejenigen hierhergehörigen Raub-, Nacht-, Wasser- und Hausvögel, die Loewe in seinen Balladen und Gesängen behandelt hat, hinzufügen. C. Selbstverständlich mussten nun aber auch die vielen Stellen bedacht werden, in denen uns Loewe die Weisen nebst Eigenart zahlreicher Singvögel in seinen Werken vorführt, womit eine besonders wertvolle Ergänzung zu seiner Abhandlung geboten wird. Hierbei wurde zuerst den Singvögeln in ihrer unbestimmten Allgemeinheit, sodann in ihrer Sonderheit nach der oben angedeuteten Klassifizierung — von der Lerche Sang (1) bis zu der Wachtel Schlag (12) —, Rechnung getragen. Ich bemerke dabei, dass alles, was wörtlich von Loewe selbst gesagt ist, in „ " gesetzt wird. Die hin und wieder angeführte Gesamt-Ausgabe [Ges.-Ausg.] ist die von mir bei Breitkopf & Härtel in 17 Bänden herausgegebene Ausgabe.

A.

„Die zweite Klasse der Tierwelt, die Vögel, haben zu allen Zeiten den Naturforschern, von Aristoteles an, viel Gelegenheit zum Nachdenken gegeben, und sie bieten in den zoologischen Museen dem Auge die erfreulichste Unterhaltung dar. Die Ornithologen haben ihre Eigenschaften, den Bau ihrer Glieder, Federn, ihren Flug, ihr Schwimmen, auch ihre Seelenfähigkeiten bis in die kleinsten Details beobachtet und angegeben, aber eine Haupteigenschaft dieser Tiere: ihre Töne sind fast ganz dem Versuche, sie durch Zeichen darzustellen, in den Hintergrund getreten. Uns dünkt, ein Teil dieser Töne, welche sie hervorbringen, könnte allerdings durch Noten, rhythmische Taktzeichen, durch Ausdrucks- oder Espressivzeichen angedeutet werden, und dürfte in den Naturalienkabinetten auf einem Täfelchen dem Vogel als ein unterhaltendes Attribut beigefügt werden, gleichsam als ein Autographon für das Gehör der Menschen. Die Bezeichnung der kleinen Weisen hat allerdings selbst für ein geübtes Ohr seine nicht geringen Schwierigkeiten. Denn einmal halten diese Natursänger ihre Kunstleistungen in einer ausserordentlich hohen Oktave, so dass sie auch das feinste Ohr nur mit grosser Mühe ihrer Höhe und Tiefe nach unterscheiden kann und ihre Melodieen leicht mit dem allgemeinen Namen „Gezwitscher" abfindet; aber bei genauerer und wiederholter Aufmerksamkeit hört man doch deutlich in der Wiederholung manchen Tonfall, Tonsteigen, verschiedene Stimmregister, genug, eine Art Melodie, Rhythmus und Ausdruck heraus, bei einigen leichter, bei anderen schwieriger. Das Ohr des Vogels ist ungleich kleiner und feiner konstruiert; seine

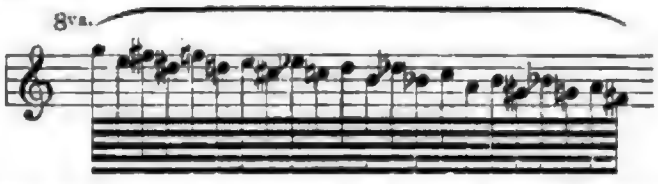
Töne, die hauptsächlich nur für seine Zwecke zunächst bestimmt sind, werden auch mit seiner kleineren Stimme meist in der vier-, fünf- und sechsgestrichenen Oktave hervorgebracht. Diese Oktaven sind auch ganz zweckmässig, da sich bekanntlich hohe und feine Töne im Freien weiter verbreiten, als tiefe und grobe, weil jene weit intensiveren, quasi spitzigeren Schallwellchen leichter das Luftmeer durchbohren, als breitere und massenhaftere, welche in der Luftmasse mehr Widerstand finden und eher aufhören zu schwingen. Daher wird der Hilferuf bei aller Kreatur allemal hoch angestimmt, die Pfeifchen gellen bei der Trommel distinkter hindurch, als ein ganzes Musikchor; ein hoch und pfeifenähnlich einsetzender Donnerschlag ist näher und gefährlicher, als das bassartige Rollen desselben. — So lieblich und angenehm es für den Menschen ist, seinen Melodieen und Tonschöpfungen nachzugehen und zu horchen, aus ihnen den Gemütszustand und auch selbst den Charakter eines musizierenden Individuums mit psychologischem Fühlhorne zu empfinden, ebenso interessant ist es für den Naturfreund, deren onomatopočticis oder Naturlauten nachzuhorchen, welche den Wanderer zur Tag- oder Nachtzeit berühren. Denn *sie* sind der Grundtypus der Sprache des Menschen, und diese wieder der seiner Musik. Der Schöpfer gab gewiss seinem ganzen Weltall einen Ton, und den einzelnen Sonnensystemen, Planeten und Satelliten Töne, so dass die griechische Lehre der Harmonie der Sphären ebenso wahrscheinlich eine Art idealer Realität haben dürfte, als der Ton in seinen Grundstoffen einem jeden Elemente der Erde überhaupt innewohnt. Das Meer hat seine gewaltigen und lieblichen Töne wie die Luft in sich; das Feuer erzeugt sie wie die Erde und ihre Stoffe; der Stein selbst vibriert ihr nach, wie der scheinbar tote Sand der Wüste klingt, wenn er zu Bergen aufgetrieben wird. Die lieblichen Töne der Vögel stellen sich mit ihren süssen Melodieen nahe an den Menschen heran, so dass selbst schon einer vom andern lernen kann, und es wäre keine unwürdige Aufgabe des Tonkünstlers, mit seinem ausgebildeteren Ohre dem Naturforscher zu Hilfe zu kommen, um ihm sagen zu können, dieser oder jener Vogel hat folgende Weise. — Wir möchten aus den Zeichen doch manchen Vogelsang in natura wieder erkennen, auch wenn wir ihn bisher überhört hätten. Denn die Variabilität der Melodieen in den verschiedenen Vögelgattungen verdient schon im allgemeinen unsere Bewunderung. Welch ein Reichtum von Melodieen ist erforderlich, um einer jeden Gattung eine bestimmte, ihm allein eigene Modulation und Wendung zu verleihen, abgesehen von der Klangfarbe, welche gleichfalls zur Unterscheidung der Gattungen beiträgt. Wir bewundern hier den Reichtum der Natur ebenso, wie in andern Gegenständen.

Um nun in der nötigen Kürze unserer Aufgabe näher zu rücken, so lassen wir es uns angelegen sein, die Melodieen der Gesangvögel zu fixieren (welche unseren musikalischen Zeichen am nächsten stehen).

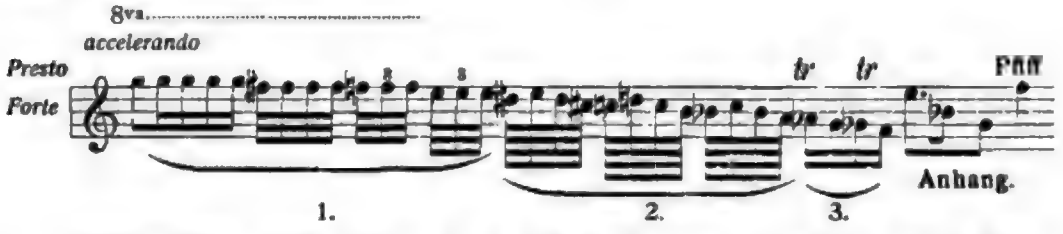
Beethoven hat uns hier in seiner Pastoral-Symphonie eine drollige Probe der Nachtigall, des Kuckucks und der Wachtel gegeben. Weniger bekannt in der musikalischen Literatur scheint aber desselben Komponisten Nachahmung des „*Schlossers*“ im ersten Satze dieser Symphonie zu sein,

in infinitum, eines Vogels, der besonders an schwülen Sommertagen vor dem Gewitter unablässig seine Triole hören lässt, weshalb ihn auch die Landleute den Regenpfeifer nennen. Bekannter ist der Hahn in Haydns Schöpfung auf der Oboe, und seine Grille in den beiden Flöten auf d und cis, (die nun weniger hierher gehört). Die Weisen und Rhythmen der Nachtigall hat man vielfach nachgebildet.

Interessant ist die Weise der Heidelerche (Alauda arborea), welche in ungemein engen chromatischen kleinen Terzen aus der Höhe (hat einen Federbusch) zart herabsingt; zart und schmeichelhaft:



Leicht ist auch der Fink zu erkennen, der ausser seinem gewöhnlichen „Fink" noch einen schmetternden dreisten Schlag in drei verschiedenen Stimmlagen hören lässt.



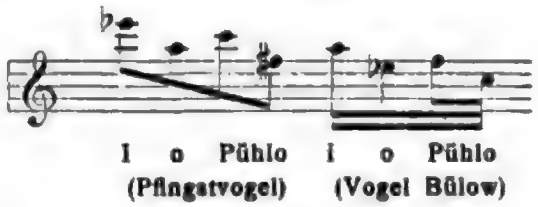
Wirtsgebühr, trinke Bier. In v. Schuberts zehnter Auflage seiner Naturgeschichte heisst es: An diesem Tiere (Fink) hat man die sonderbare Beobachtung gemacht, dass auch die Vögel in ihrem Gesange gewisse Moden (modi) halten. Denn alte Leute vom Thüringer Walde erinnern sich noch, gewisse Waldmelodieen und Weisen von den Finken in den Wäldern gehört zu haben, die seitdem verschwunden, und dagegen andere an ihrer Stelle aufgekommen sind.

Wenn also einmal von Zeit zu Zeit unter den Finken ein rechtes Genie aufsteht und eine neue Melodie aufbringt, so pfeifen ihm die andern Finken alle nach, und seine Weise wird eine Zeitlang Mode. In manchen Thüringer Walddörfern ist eine so grosse Liebhaberei an Finken, dass die Bauern sonst wohl eine gute Kuh für einen Finken hingeben.

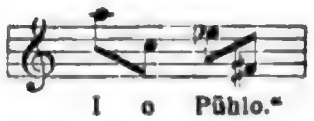
Funk sagt: ein Finke schlage den Reitzug, Bräutigam, Hochzeitgebühr, Musketier, Malvasier, Ritschebier usw. (Augurn; die Mädchen und jungen Burschen prophezeien sich allerlei Schönes, je nachdem sie dieses in dem Sange hören.)

Pirol (Oriolus galbula), Pfingstvogel, Golddrossel, Wiedewal, Kirschvogel, Goldamsel.

Süss, in tiefer melancholischer Stimmlage einer Flöte, lässt die Golddrossel einen verminderten Septimenakkord ganz aphoristisch hören:



gewöhnlich singt sie:



Hier bricht der eigentliche Aufsatz ab. Stimmen der Lerche, des Finken, des Pfingstvogels folgen noch einmal unter C.

B.

„Es kommt darauf an zu bestimmen: Skala, Rhythmus (oder vielleicht gar Takt) und Espression. Wenn die Meinung festgehalten wird, dass die Vögel noch aus einer antediluvianischen Zeit herüberstammen, so muss es interessant sein, diesen Urboden des Klanges in ihnen wiederzufinden. Das Reich des Klanges und der Töne kann aber seiner Natur nach nichts anderes sein, als was es ist. Die Intervalle der meisten Singvögel sind aber bei weitem mehr noch als chromatisch, sie lassen auch die Wirbeltöne hören. Ihre Skala ist nicht so einfach und auf grosse Intervalle reduziert, als die menschliche. Je höher das Geschöpf, desto mehr Weite wollen die Intervalle haben. Das Diatonische der Musik ist erhabener als das unedlere triviale Chromatische. (Kirchenmusik. Palestrina.)"

„Material.

Unter den Raubvögeln, die nicht singen, nehmen die Naturforscher einen Singfalken an (Falco musicus) in Südafrika, der statt des wüsten Geschreies dieser Gattung einige angenehme singende Töne hören lassen soll.

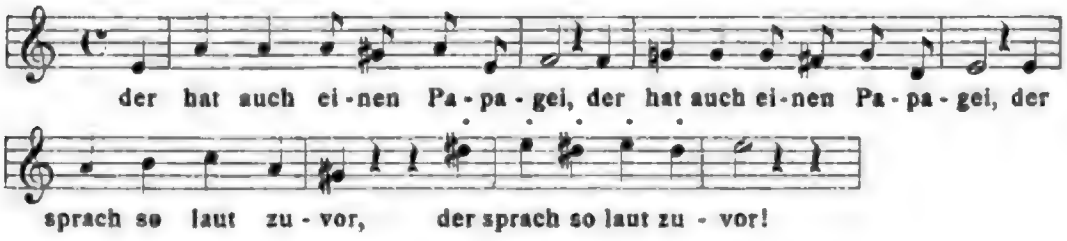
Levirostres. Die Leichtschnäbler (Psittaci), Papageien, singen im Naturzustande eigentlich gar nicht, sondern lassen ein widriges Geschrei, Gekreisch, auch zuweilen ein unmelodisches Gegurgel hören, welches mit dem Getön eines Karrenrades zu vergleichen ist. Sie haben die Fakultät, nachzuahmen, Worte sprechen zu lernen, und sind in dieser Eigenschaft sehr feintönig zu nennen. In der menschlichen Gesellschaft bildet sich nun auch ihr Tonsinn, den sie von Natur empfangen haben, ungemein aus. Sie lernen ganze Tonleitern auf das richtigste und reinste im Fusstone einer schönen Flöte angenehm nachsingen, flöten Melodieen in Menge und solfeggieren für sich, wenn sie Langeweile haben, auf das lieblichste und überraschendste, indem sie ordentlich melodisch zu komponieren scheinen. Auch ahmen sie Stimmen anderer Vögel nach, miauen wie eine Katze, bellen wie ein Hund, lachen, seufzen, gähnen und niesen dem Menschen nach. Genug, die Natur hat alle Keime der Elemente des Hörens und Tonsinns in ihre Seele gelegt, aber im Naturzustande bleiben sie völlig unentwickelt, gleichsam als wäre bei ihnen in der Entwicklung der Farbenpracht ihres Gefieders die Entwicklung ihrer Tonanlagen übersehen worden."

Loewe hat dem Papagei im Jahre 1847 ein besonderes Werk gewidmet, op. 111, das in doppelter Gestalt, für vier Männerstimmen und für eine Singstimme mit Klavierbegleitung, erschienen ist. Die Bezeichnung „humoristische Ballade" trifft eigentlich nicht ganz zu. Wohl enthält sie echt Loeweschen Humor; doch verläuft sie zu tieftragischem Ende. Loewe selbst, der einer der ersten, wenn nicht der grösste, Meister der Kunst, den Humor musikalisch zu behandeln, war, nennt das Stück in einem Briefe, den er über seine Balladenvorträge beim König Friedrich Wilhelm IV., dem gerade diese Nummer besonders gefiel, im Sommer 1853 schrieb, allerdings ein „drolliges Gewächs"; doch schwebte ihm in dem Augenblick sicherlich mehr die politische Seite des Werkes vor als dies, dass das

Digitized by Google

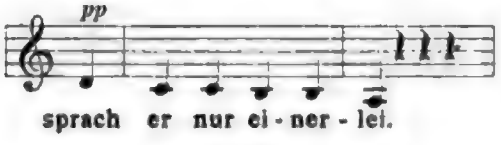
Ganze doch so recht eigentlich eine Tier-Tragödie sei. In der Umgegend von Waterloo wohnte ein Franzose, der tagtäglich mit seinem Papagei französisch plauderte. Seit dem Schlachttage aber (A-dur geht nach a-moll über) verfügt sein „Matz“ nur über:

Vor Ärger, um Sieger über das den Franzosenruhm vernichtende „Bum“ zu werden (a-moll geht wieder nach A-dur zurück), tötet ihn sein Herr. Die ganze Manier des Papagei, seine stimmliche Ausdrucksweise, sein schriller Aufschrei im Sterben ist mit köstlicher Treue, wie folgt, gezeichnet:



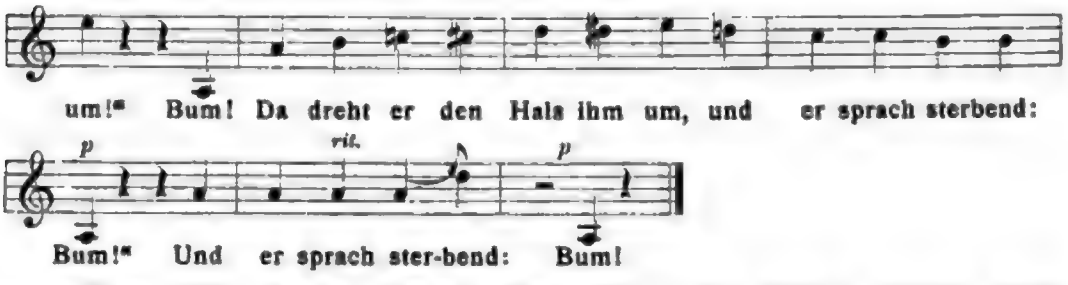
Dann jedoch, als die Schlacht so laut nun sprach:

und alsdann:



In der Folge ertönt nur noch sein

, wovon auch die Drohung ihn nicht abbringen kann: „Und weisst du weiter nichts als Bum! den Hals dreh ich dir

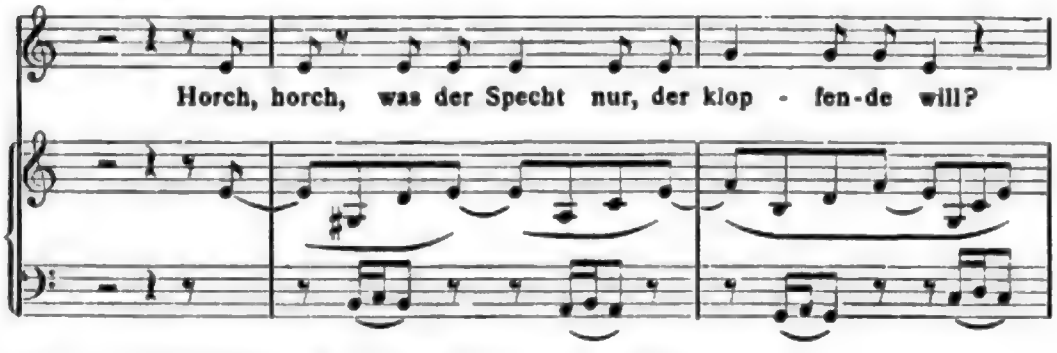


Frau Lilli Lehmann brachte diese Ballade vor einigen Jahren durch ihren Meister-Vortrag zu erschütternder Wirkung. Loewe fährt fort:

ed by Google

„Die Spechte (Pici) liefern gar keine Exemplare für Töne (haben eine Art kurzen Gelächters), sondern sind nur auf Industrie bedacht; ebensowenig auch Dünnschnäbler (tennirostres)."

Seinen Klopftönen und seinem Getue nach schildert Loewe den Specht in der anmutigen Legende „Jungfrau Lorenz", nachdem er beim Eintreten des Mägdleins in den heimlich-stillen Wald von E-dur nach C-dur übergegangen war, wie folgt:

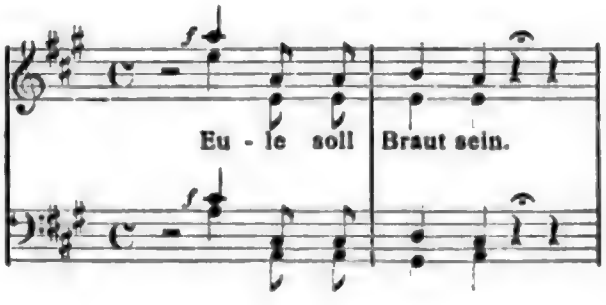


seiner „Industrie" nach im „Kleinen Haushalt":

Mit einer kurzen Erwähnung der Raben, von denen er sagt:

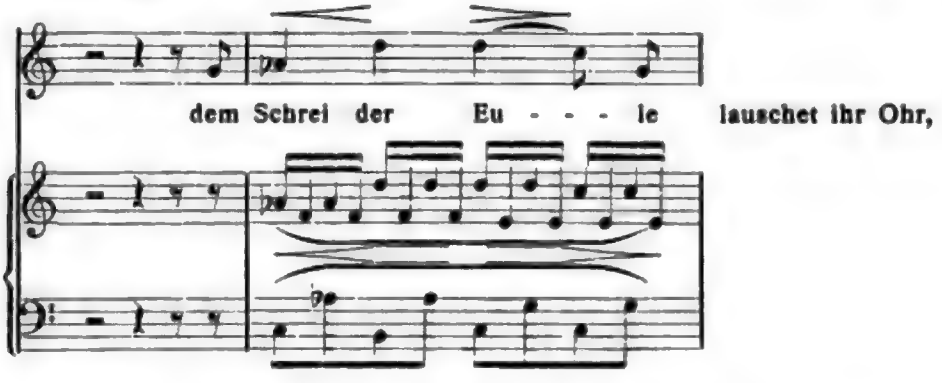
„Sie haben wie die Leichtschnäbler viel Talent, nachzuahmen, wollen aber mit den Tönen nichts zu tun haben, sondern beschränken sich wie die Philologen auf Wörter" —

weist er hinüber zur Kategorie der Raubvögel. Unter ihnen sei zuerst der Krähe gedacht, wie Loewe sie in der „lustigen Hochzeit" darstellt: „Ich bin ein sehr schwarzer Kerl, kann nicht Brautführer sein", — wozu Loewe den Vortragsvermerk macht: „Mit schnarrendem R." Sodann sei als Loewes Lieblingsvogel die Eule angeführt. Sie wird mehrfach von ihm charakterisiert, so in seiner „Walpurgisnacht", der Oper „Emmy", der „lustigen Hochzeit", in der auf die Frage: „Wer soll Braut sein?" von der Gesamtheit der Tiere geantwortet wird, und zwar im Allegro Vivace:



wobei die Tiere der Eule den Brautantrag sichtlich in deren eigener Tonsprache machen. Sie antwortet mit eulenmässiger Gelassenheit:

In erschreckendster Gestalt, als Botin des Unglücks oder fast als Totenvogel, zeigt sie sich in „Jungfrau Lorenz". Das Mägdlein hat sich im Walde verirrt; die Mittagszeit streicht vorüber, der Abend, die Nacht bricht herein,

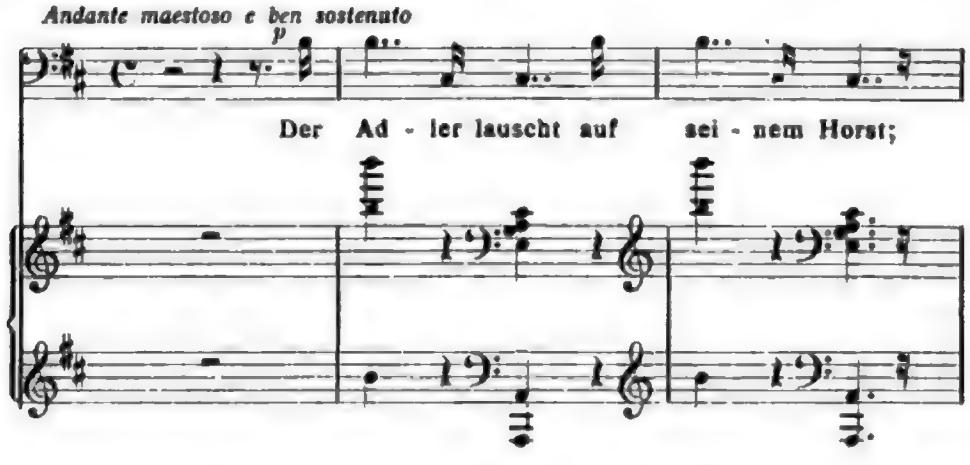


Irrlichter tanzen über dem Moor, — ohnmächtig bricht es zusammen.

Wie Loewe mit besonderer Vorliebe seinem erlauchten Vetter, dem Könige der Tierwelt, seine musikalischen Grüsse sandte (so im „Landgraf Ludewig", dem „Mohrenfürsten", „Kaiser Ottos Weihnachtsfeier"), so vernachlässigte er auch den König der Vogelwelt nicht. Bildlich werden Adler in der unlängst von mir aufgefundenen kraftvollen Ballade von der „preussischen Kriegerin" („Die Heldenbraut", Breitkopf & Härtel, Band V) vorgeführt, indem die im Schlachtgewühl daherstürmenden preussischen Krieger kreischenden Adlern, die nach Blut lechzen, verglichen werden, wobei in Singstimme wie Begleitung ihrem Kreischen und Rauschen sinngemässer, packender Ausdruck verliehen wird. Schon hier treten ähnlich charakteristische Intervalle hervor, wie sie Loewe später bei jener genialen Zeichnung der Adler in „Odins Meeresritt" anwendet, wo von der schwarzen nachtumwobenen, dann später lichtumglühten Erscheinung des Odin schliesslich nichts realistisch Greifbares übrig bleibt, als das Rauschen seiner trotz schnellsten Fluges ihn nimmer erreichenden zwölf Adler. Dies Adler-Rauschen hinter dem Gotte her, ein Meisterstück genialer Erfindung, hat Loewe naturgemäss lediglich dem instrumentalen Teile überlassen.

Loewe hat für bestimmte Empfindungen und bestimmte Situationen meist ähnliche musikalische Motive. So wandte er schon in seiner ersten

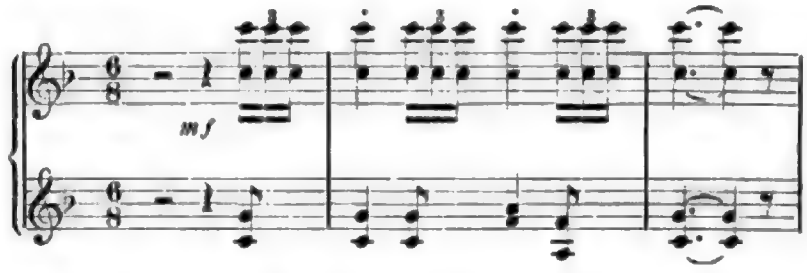
Ballade 1817 für die handelnden („redend-handelnden", wie er zu sagen pflegte) Personen klar erkennbare, entwicklungsfähige Leitmotive an. Ja, er überträgt solche selbst auf Tiere. Solches hat er besonders genial in seiner Tierballade „Der Feind" zum Ausdruck gebracht (vgl. Ges.-Ausg. Band IX, No. 18). Es ist dies eines seiner allerwertvollsten Werke, eine wahre Perle der gesamten Gesangsliteratur. Das Stilleben der Tiere wird uns gezeichnet. Nacheinander erscheinen Adler, Wildschwein, Eichkatz, Wolf, Damwild, Fuchs, Reh, Hase, Ente, Fischlein im waldigen Bereich vom hohen Horst bis zur Tiefe des Sees, — und endlich „der Mensch sich zeigt, — geht durch den Wald". Das Ganze in D-dur gehalten, weist im Einzelverlauf wechselnd die Tonarten C-dur, h-moll, fis-moll auf. Jedes Tier wird durch ein besonderes musikalisches Motiv charakterisiert. Der Adler, als König der Lüfte, beginnt den Reigen. Das von Loewe für ihn bereitete Motiv weist wieder das schon früher für den Adler bezeichnete Intervall auf:



Besondere Liebe hat Loewe dem Falken entgegengebracht. Er schildert ihn in seiner tierlichen Eigenart und Manier, in seiner Erziehungsfähigkeit und Abrichtung. An zwei damals moderne Dichter, deren Spuren er auch sonst mit Vorliebe nachgeht, schliesst er sich dabei vornehmlich an, Ferd. Freiligrath und Anastasius Grün. Ersterem folgt er ins Märchenland der Tierromantik, letzterem in das Gebiet geschichtlicher Darstellung. Beidemal gestaltet er die Falken in ihrer Gewöhnung an den Menschen. Dass jedesmal dem Falken ein, wenn auch verwandtes, doch immerhin gesondertes Motiv vom Komponisten zugedacht wurde, ist auf die wesentlich anderen Situationen zurückzuführen: hier ist das Falkenmotiv mit mehr natürlicher Treue dem geschichtlichen Vorgang angepasst, dort entspricht es mehr der romantischen Märchenstimmung. Beidemal aber wird das ursprüngliche Leitmotiv mehr und mehr entwickelt. Solche Entwicklung geschieht im Zusammenhange des balladischen Vorganges und, was besonders wichtig

erscheint, in der immer mehr sich entfaltenden Anpassung des Falken an Menschenweise und Menschensinn.

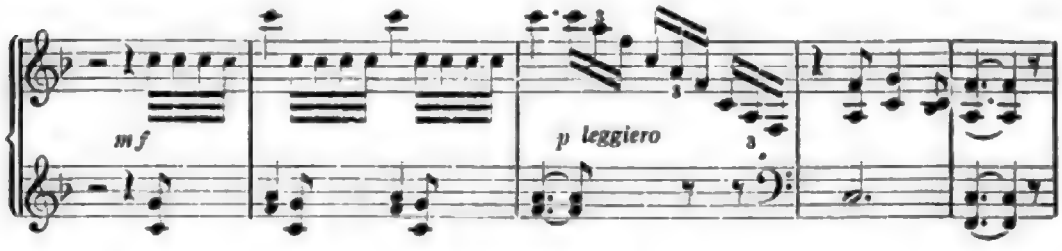
Der vielgesungene „Edelfalk" (Ges.-Ausg. Bd. IX, No. 15), der besondere Berühmtheit durch die Meistervorträge von Eugen Gura, Lilli Lehmann, Paul Bulss, Hermann Gura empfing, und von dessen Musik schon sein Dichter mit Bewunderung gesprochen, zeigt uns nach der in mannigfachen Variationen wiederkehrenden erzählenden Eingangsphrase das erste Falkenmotiv, darauf sich gründend, wie die Fürstin vom Falken erschaut wird, in dessen Seele sich heisse Begier erzeugt, ihr zu dienen:



Tiefste Sehnsuchtsregung fügt dem zunächst einfachen zweiten Motiv:

das etwa den krummen Schnabel oder die Kralle zeichnen soll, zunächst die Schlussphrase der auf die Fürstin bezüglichen Erzählungsmelodie hinzu:

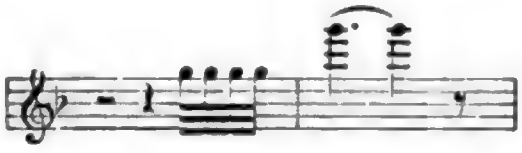
Wie der Falk nun die „Prinzess" in ihrer ganzen Holdseligkeit erschaut, erweitert sich jenes einfache Falkenmotiv durch seine zweimalige Wiederholung und durch Hineinverwebung des erzählenden Themas (linke Hand). Eine nach der letzten Wiederholung erfolgende Kadenz verläuft in jenem selben erzählenden Ton, so dass sich das neue Falkenmotiv so gestaltet:



Wo das heisse Verlangen des Falken seinen Gipfelpunkt erreicht, steigert

Digitized by Google

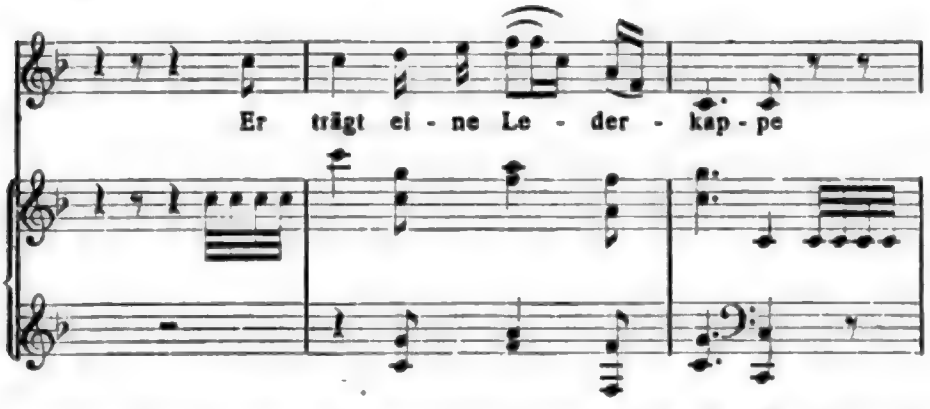
sich der Aufschwung in der zweiten Wiederholung jener 32stel-Figur zu der Form:



Als ihm aber sein sehnlichster Wunsch erfüllt ist, finden wir das neue Falkenmotiv zunächst dem ersten Falkenthema, wohl zum Zeichen, dass dasselbe als überwunden erscheinen soll, unmittelbar angefügt — dann aber das ganze Thema folgendermassen variiert:

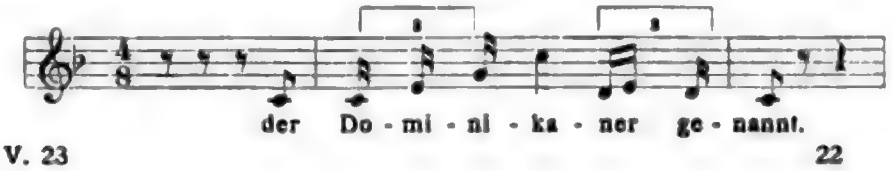
wodurch kenntlich gemacht wird, wie er beglückt von neuem die Schwingen rührt und sich nun in dem stolzen Bewusstsein wiegt, der geliebten Prinzessin Diener zu sein.

Köstlich ist auch gezeichnet, wie sehr der Edelfalk sich menschlichen Manieren anzupassen vermag, besonders mit der Stelle:

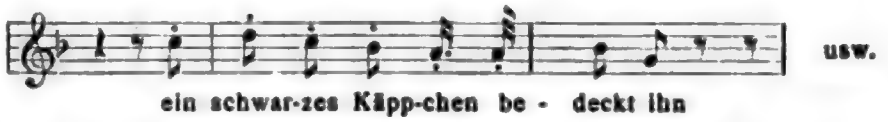


Die zweite, historische, Falkenballade Loewes ist die fünf Jahre später (1844) von ihm komponierte „Reigerbaize" (vgl. Ges.-Ausg. Bd. IV, No. 9).

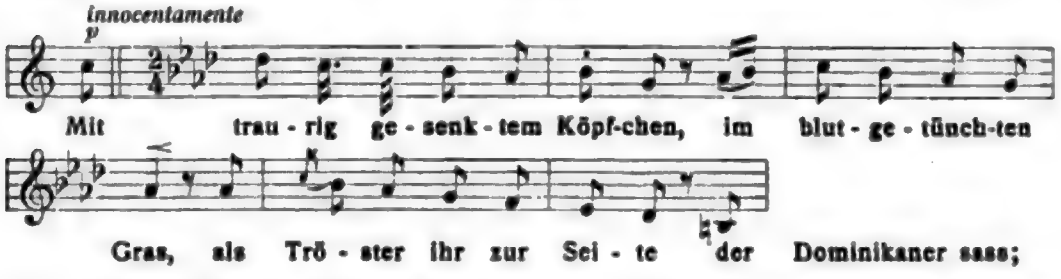
Auch hier steht der Falk in Diensten einer Fürstin, der Herzogin Maria von Burgund, Gemahlin des nachmaligen Kaisers Maximilian. Beim Ritt zur Reigerbaize sass er ihr auf dem Arm. Wegen seines „weissen Gewandes" ward er bei Hofe scherzweis:



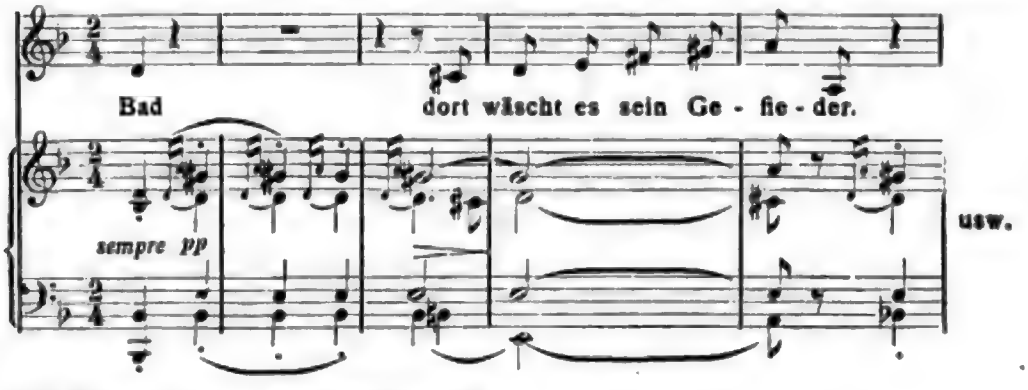
Hierauf baut sich das eigentliche Falkenmotiv auf, dem dann ein zweites, mehr die Annäherung an menschliches Wesen ausdrückendes Motiv folgt:



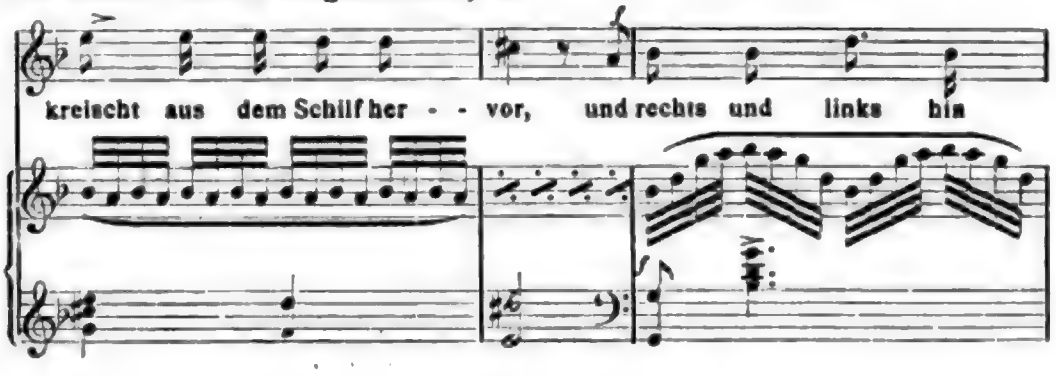
Am Schluss der Ballade, nachdem das tragische Ende der Herrin infolge Sturzes mit dem Pferde erfolgt war, treffen wir zunächst wieder das zweite Motiv mit dem Ausdruck rührenden Mitgefühls ausgestattet an:

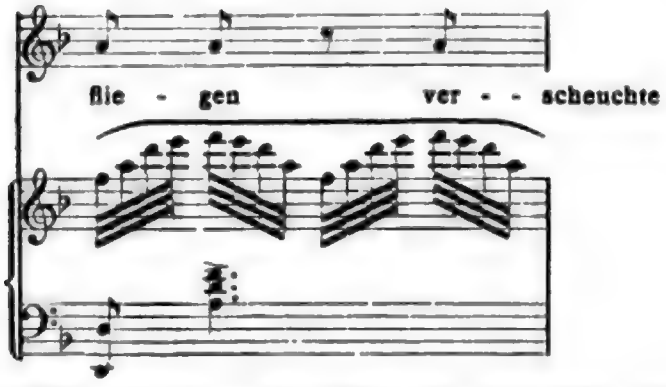


Die letztere Ballade bietet uns nun auch eine auf sorgfältigem Studium begründete Schilderung der „Reiger", oder wie man sie für gewöhnlich nennt: Reiher, dar. Wir werden auf die weit sich dehnende, baumlose, von Dorn bewucherte Heide geführt, wo zur Linken ein Weiher, „des Reigervolkes Bad". Man sieht, man belauscht das gefiederte Völkchen:



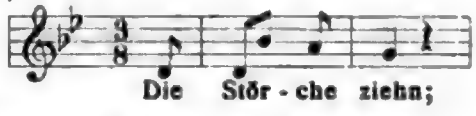
Die Reiher werden aufgeschreckt; es





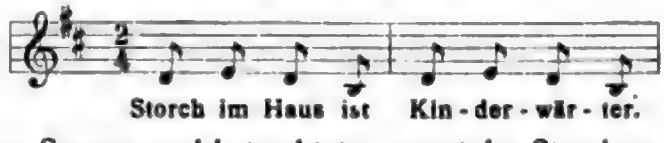
Reiger empor". Wir hören das Gekreisch und vernehmen das Rauschen in Wasser und Lüften. —

Wie bei den letzt vorgeführten Raubtiermotiven die Tiere als solche, ihre Manieren, ihre Lock- und Kreischtöne, ihre Weise der Anpassung an den Menschen gezeichnet werden, so finden wir ähnlich auch den Storch von Loewe charakterisiert. Die Störche zeigen sich uns als Zugvögel, so (Ges.-Ausg. Bd. XVI):

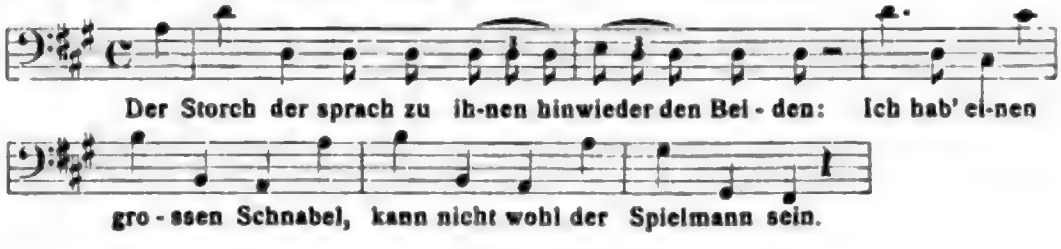


ihre musikalische Seite wird kenntlich gemacht:

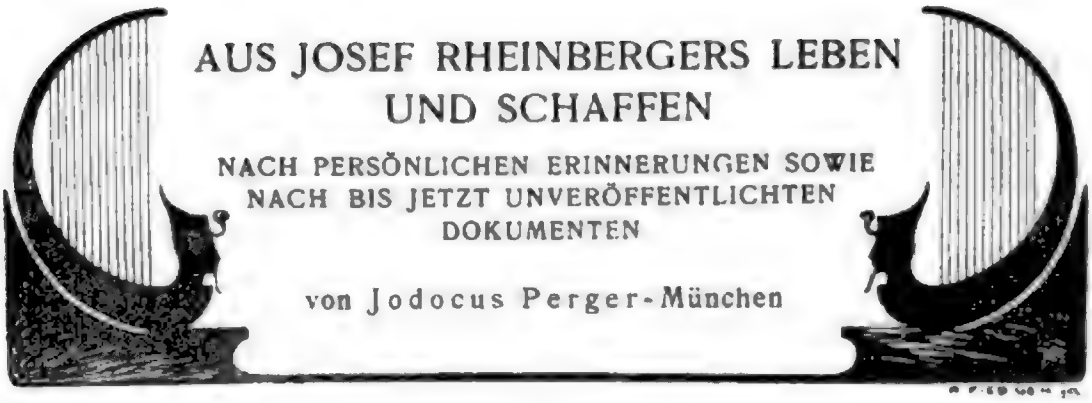
Drollig wird uns des Storches ganzes Wesen von Loewe in einem Kinderliedchen vorgeführt, zu dem leider der Text bisher nicht aufgefunden ist; die Melodie findet sich in dem Vorwort zu Bd. II der Ges.-Ausg. Bekannt dagegen ist die Stelle aus dem „kleinen Haushalt":



Als eigentlicher Sangesvogel betrachtet, versagt der Storch natürlich; launig wird uns dies in der „lustigen Hochzeit" veranschaulicht:



Schluss folgt



AUS JOSEF RHEINBERGERS LEBEN UND SCHAFFEN

NACH PERSÖNLICHEN ERINNERUNGEN SOWIE NACH BIS JETZT UNVERÖFFENTLICHTEN DOKUMENTEN

von Jodocus Perger-München

Fortsetzung

Rheinberger (an die Seinen):

10. 11. 1856.

In Sevelen ist nach David's und des Herrn Oberförster's Heimreise gleich der Commandant eingeschlafen, und ich langweilte mich bis 10¼ Uhr, wo mich der Postwagen erlöste und mich bis 4 Uhr nach Rorschach brachte; erst um 10 Uhr fuhr das Dampfboot, welches jetzt prachtvoll aussieht, nach Lindau. Wegen der grossen Kälte nahm ich Eisenbahn 2. Klasse, und von Augsburg brachte mich der Eilzug in ⅝ Stunden nach München. Die Herrn Maier, Perfall, Schafhäutl empfingen mich äusserst freundschaftlich und — nun sitze ich in meiner alten Wohnung bei Perstenfeld's und habe schon Mehreres componirt. Ich befinde mich ganz wohl und hoffe mich mit Gottes Hilfe durchbringen zu können. Ich habe 1⅔ Klafter Holz zu 9 fl. gekauft . . .

David's Tag 1856.

. . . Mit Schrecken sah ich an dem ausgebliebenen „Christkindl", dass durch den Schweizerkrieg schon die Posten unterbrochen sind. Hat Toni mein Packet mit Brief erhalten oder hat es etwa ein kriegesmuthiger Schwitzarhoppna aufgefangen?

Von hiesiger Hochschule sind alle Schweizer-Studenten abgezogen, um in ihrer Heimath den Morgenstern zu handhaben. (Telegr. Depesche von heute morgen: „Die hohle Gasse ist mit Pulver geladen worden, weil man lieber die ganze Schweiz in die Luft sprengen will, als dass ein fremder Tyrannensöldling diesen spartanischen Boden betreten darf. Dufour hat auf allgemeinen Wunsch den Namen ‚Leonidas' angenommen.")

Vorgestern sah man hier einige preussische Offiziere. — Muss Lichtenstein auch den Rhein besetzen? Was schreibt unser Ex-Lieutenant [Rh.s Bruder] aus Aur darüber? Hier freut man sich, bis die Geschichte losgeht, damit es wieder zu lesen gibt . . . In Erwartung eines ungeheuer langen Briefes verbleibe ich

Ihr dankbarster Sohn Jos. Rh.

München am David's Tag 1857.

Neujahr! — Nie verfloss noch diese Zeit, ohne dass sie mir Ihr väterliches Walten so recht vor die Augen geführt . . . Das Christkindl ist zu mir nun doch gekommen; es brachte in einer grossen Schachtel einen kleinen Christbaum und viele Geschenke. Ich erinnerte mich mit Wehmuth an die langen Jahre, welche verflossen, seit ich den Weihnachts-Abend im Kreise meiner theuersten Angehörigen verlebt und zum letzten Male in Vaduz die Mette gespielt. Solche Zeiten kommen nicht wieder! Die Erfüllung meiner kühnsten Wünsche könnte mir diese Freude, die ich damals als Kind genoss, nicht mehr verschaffen.

Gestern Abend wurde im Oratorienverein mein Oratorium aufgeführt. Ich

ed by Google

accompagnirte selbst am Klavier. Der Beifall war enthusiastisch, ich wurde ordentlich mit Gratulationen überschüttet — auch von Lachner und Schafhäutl. Vielleicht kommt Näheres gedruckt. Sonst waren die Feiertage für mich schlimm; denn trotz der heftigsten Grippe musste ich den Organistendienst an der Theatinerkirche versehen und Nachmittags lag ich vom heftigsten Fieber geschüttelt im Bett. Gestern war es weit besser. Der Oratorienverein schickte mir zum Concert einen Wagen und nun bin ich heute so wohl als wie immer, nur noch mit Catarrh behaftet . . . Gezeichnet: Jos. Rh. k. Hoforganist (mit 60 fl. Gehalt).

1. 3. 1857.

. . . In dem dritten Seidel'schen Conzerte liess ich ein neues Streich-Quartett aufführen, welches so gefiel, dass ich nach dem letzten Satze gerufen wurde. Ich bekam weit mehr Applaus als alle übrigen Pièces. Die Herren Lachner, Perfall, Schafhäutl, Maier, Leonhard sagten mir viel Schmeichelhaftes und des anderen Tages kam sogar ein Hofmusiker in meine Wohnung, um mir zu gratulieren. Eine Recension lege ich bei . . .

22. 3. 57.

Meinen 18. Namenstag habe ich fröhlich bei H. Prof. Schafhäutl mit Champagner gefeiert. —

1. 7. 57.

Obwohl es mich sehr gefreut hätte, Sie heuer wieder in Vaduz zu sehen, so thut es mir leid, nicht kommen zu können. Erstens würde ich alle meine Stunden verlieren, zweitens würde es so viel kosten, hin und her zu reisen als ein Monat Aufenthalt dahier . . . Ich hoffe aber, theuerste Eltern, dass Sie nichts desto weniger oft in Gedanken bei mir sind, als wie ich bei Ihnen. Schüler habe ich gegenwärtig drei. Diesen zusammen habe ich 7 Stunden wöchentlich zu geben. Diese sind verschieden bezahlt: 5 à zu 24 +r u. 2 à zu 40 +r. Von nächster Woche ab bekomme ich wieder 2 Schüler. Letzten Monat (Juni) habe ich mir Geld zusammengespart zu Kleidern und kaufte mir:

1 graue Hose zu	7	fl	48 +r
1 Gilet zu	3	„	30 „
einen Seidenhut (Cylinder) zu	3	„	— „
und ein Halstuch zu	—	„	48 „
Summa	15	fl	6 +r.

Zu einem neuen schwarzen Rock, den ich brauchte, hat's nicht mehr gereicht . . . Die liebe Mutter soll desswegen mir nicht zürnen, dass es mir heuer mein Beruf erschwert, in ihre Arme zu eilen; dass ich sie immer kindlich liebe, weiss sie ja auch . . . Und nun, theuerster Vater, indem ich darüber Ihre Entscheidung erwarte, verbleibe ich Ihr dankbarer und dankschuldiger Sohn Jos. Rh.

3. 12. 1857.

. . . Schüler habe ich genug, so muss ich z. B. an den Dienstagen und Freitagen Nachmittags allein 4 Stunden geben und diese Stunden nehmen mir die Zeit von 1—7 Uhr weg, wo ich müde heimkomme und dann das Glück habe, bis 12 Uhr Nachts an einer Arbeit zu sitzen, wenn ich ein opus fördern will . . . So bin ich seit 3 Wochen keine Nacht vor 12 Uhr ins Bett gekommen und musste schon einigemal um 6 Uhr früh Rorate spielen. Doch befinde ich mich immer gesund . . . Letzthin war ich zu einer Soirée bei Maler v. Dürk eingeladen. Dort wurde eine Arie aus Jephta von

einer Frau von Hoffnaass[1]) (sie lernt auch Harmonielehre bei mir) vorgetragen und da capo verlangt . . .

17. 7. 1857.

. . . Meine 2 Schüler bei Grosshändler L. sind prächtige Kerls. Bei der ersten Lektion war ich nach 5 Minuten schon auf dem Punkte, den Hut zu nehmen und zu gehen. Bei dem einen geht es jetzt ein wenig besser, während der Andere zum verzweifeln starrköpfig ist und nicht lernen will. Seine Mama sagt, er müsse aber Klavier lernen, weil Musik das menschliche Gemüth veredle und zur Erziehung nothwendig gehöre. Ich dachte, dass hier ein Haselstecken mehr veredeln würde als die arme gute Musica; ich sagte es aber nicht . . . Meine übrigen Schüler sind viel talentvoller und folgsamer, besonders die kleine Tochter des bekannten Schriftstellers Prof. Dr. Riehl . . .

21. 3. 1858.

Heute, als am Palmsonntag soeben aus dem Hochamte kommend, ergreife ich meine stählerne Notenfeder, um an Dich, geliebteste Schwester, zwar keine Noten, sondern Worte zu richten . . . Der Geist, der in unserem ehemaligen Hause seinen Hokus-Pokus treibt, ist wahrscheinlich von mir dazu beauftragt, denn ich kann es nicht verdauen, dass andere Leute diese alten gemüthlichen Räume bewohnen. Dass das Mali (gib am a Kössle för mi!) fleissig Orgel spielt, hör' ich gerne, ebenso, dass mein Predigtgesang noch hie und da daran kommt. Wenn ich so ein halbes Jahr zu Hause wäre, wollte ich unsere Kirchenmusikalien schon ausmisten.

Dass unser Hans noch heirathet, hat mich sehr amüsirt; ich möchte doch auch etwas von seiner zärtlichen Liebe zu der schönen Bergerin sehen . . .

. . . Das Schachspielen ist meine liebste Unterhaltung, auch wohl die billigste, weil es hier nie um Geld gespielt wird. — Um vier Uhr ging ich in dem englischen Garten spazieren, dort war aber fast die ganze Münchner Noblesse, so dass man vor lauter Krinolinen kaum durchkam! Dann trugen mich meine Füsse nach Hause und nun (halb 7 Uhr) Abends sitze ich hier und schreibe Dir bei offenem Fenster . . .

Gestern Abend war Soirée bei Gräfin Luxburg, wobei mehrere Gräfinnen und Grafen (auch eine Fürstin Taxis) das Stabat mater von Rossini, welches ich mit denselben einstudirt hatte, aufführten. Unter den Zuhörern war auch Fürst Chigi, der päbstl. Nuntius.

Ich freue mich sehr, heuer nach Hause zu kommen. Grüss mir die liebe gute Mutter recht herzlich, deren treuer Sohn sich zugleich auch als Dein Bruder Pepi, Orgelist in Münka unterzeichnet.

Letzten Freitag war ich bei Hofmaler von Dürk eingeladen, spielte mehrere Compositionen von mir mit grösstem Beifalle und hatte für diese Soirée zwei Gesangs-Quartette componirt, welche ungemein gefielen. Es waren einige noble Herrschaften anwesend. Freitag ging ich mit Frau von Dürk zum Akademiedirektor v. Kaulbach, dem berühmten Maler. Es war noch ein bekannter Klaviervirtuose dort, was mich nicht abhielt, meine Compositionen zu spielen. Herr von Kaulbach verlangte immer noch etwas zu hören und ich fand immer Beifall. Ich bin dort wieder eingeladen . . .

. . . Ich bin immer gesund und ein fleissiger Tintenverbraucher . . .

30. Mai 1858.

. . . Heuer hatte ich eine bunte Musterkarte von Schülern: 1 Regierungskommissär, 1 Lieutenant, 1 Offiziersfrau, 1 schles. Rittergutsbesitzerstochter, 1 Coope-

[1]) Später seine Gattin.

rator, 1 Gräfin (L.). — Und wenn ich nun so viel zu laufen habe, können Sie doch unmöglich verlangen, dass ich noch wachsen soll! . . .

. . . . Mein Christkindl, von dem ich geschrieben, erhielt ich von einer Frau von Hoffnaass, welche die Haupt-Solo-Partbie in meiner Cantate gesungen hat . . .

2. 5. 1859.

Theuerste Eltern! Ich habe Ihnen diesmal nur wenig mitzutheilen, jedoch ist dies wenige etwas werth. Es macht mir Freude, Ihnen mittheilen zu können, dass ich Sonntag d. 1. Mai zum Professor am Conservatorium ernannt wurde. Ich wurde zu meiner grossen Genugthuung von Direktor Hauser beim k. Ministerium vorgeschlagen. Heute früh wurde ich zur Eidesleistung gerufen, erhielt das Dekret als Professor mit 300 Gulden Gehalt und begann schon die Unterrichtsstunden zu geben (täglich 2½ Stunden von ½11—1 Uhr grösstentheils Frauenzimmern). Dieses in höchster Eile . . . Gez. J . . . Rh . . . Professor am k. Conservatorium.

7. 5. 1859.

. . . Hier wird so viel politisirt, geschimpft und gelärmt den ganzen Tag in allen Classen, in Wirtshaus und Privathaus, von Kammern, König, Minister, Napoleon und Garibaldi, dass ich so was nicht einem Brief anvertrauen würde . . . Was sagt man in Lichtenstein vom Krieg und der bevorstehenden Ausrückung? Wird von Seite der Bauern recht geschimpft? Hier herrscht ungemeiner Patriotismus — wenn Napoleon auf bayrisch-rheinbündlerische sentiments reflektirte, so hat er sich gewaltig verrechnet. Du solltest nur so eine patriotische Demonstration, etwa im Theater, sehen; wie auch geringe deutsch-patriotische Stellen eine zündende Wirkung wachrufen. — Unter meinen hiesigen Bekannten hat die Conscription wie eine zweite Cholera gehaust, indem fast Alles zum Militaer muss. Einstands-Männer für Kürassiere kosten schon 3000, 3500 fl. . . .

„O welches Glück, ein Lichtensteiner zu sein!" Wie viele haben mich hier heuer darum beneidet. Das nimmt sich sonderbar aus. Die hiesigen Besitzer von österreichischen Papieren kennt man jetzt alle sogleich auf der Strasse, weil sie so aussehen: [folgt ein Kopf mit zu Berg stehendem Haar].

13. 5. 1860.

. . . Das einzige Erwähnenswerthe ist, dass ich seit ersten Mai, dem Jahrestag meiner Anstellung, nicht mehr Klavier-, sondern Compositionslehrer bin (mit 100 fl. Gehaltserhöhung) . . . Mein jetziges Fach ist weit schwieriger, aber auch rühmlicher und interessanter; es kann in jeder Beziehung als Avancement gelten.

. . . Da nun heute ein ruhiger Sonntag Abend ist und das Feuer lustig im Ofen prasselt, wird der Tisch näher zu diesem Wärmespender gerückt und ein Briefbogen geholt . . . Im nächsten Abonnement-concert will Lachner das grosse Octett, welches ich in den Ferien geschrieben, aufführen — nächstdem war mir von Dresden die Aufführ. desselben zugesagt . . . Meine 50 Variationen (auch aus den Ferien) spielte ich dem berühmten Pianisten Mortier de Fontaine vor; er beurtheilte sie so günstig, über alle Erwartung schmeichelhaft, dass ich Anstand nehme, sein Urtheil sogar in diesem Briefe zu schreiben. Auch Lachner, Maier und Schafhäutl sprachen sich äusserst lobend darüber aus . . .

7. 11. 1861.

Theuerste Eltern . . .

Bei mir verfliesst ein Tag wie der andere. — „Keine Ruh bei Tag und Nacht" vor lauter Musik, Kopf- und Bauchweh vor lauter Musik — und wenn einmal ein

Sonn- oder Feiertag kommt, erst recht Musik; komme ich von meinem Tagwerk nach Hause, wartet schon ein Schüler zur Musik; und wartet keiner, so gibt's erst recht Musik . . .

6. 2. 1861.

. . . Müsste ich nur nicht immer meine beste Zeit an Dummköpfe vergeuden, so wollte ich was Rechtschaffenes zu Tage fördern; das Schulmeistern wird mir immer zuwiderer. Wenn ich mein bescheidenes Auskommen hätte, ohne mich erst mit Schülern herumzubalgen, wollte ich gern von früh bis spät an meinem Notenpulte sitzen und noch Te Deum singen dazu . . .

25. 11. 62.

. . . Über Kaulbach's wundervolles Reformationsbild hätte ich Dir gerne geschrieben, aber ich kam nicht dazu, denn so ein Brief würde Stunden brauchen . . .

15. 10. 1863.

. . . Das lumpige, elende, erbärmliche Geld! Da fragt Dieser oder Jener: Ja, warum thun Sie nicht das? — warum gehen Sie nicht dorthin? Bescheiden antwortet man: O, ich habe nicht Lust, nicht Zeit! . . . Lüge! kein Geld habe ich! Und dann sollte man sich dessen noch schämen — ist das nicht eine erbärmliche Welt? Verlassen wir dieses unharmonische Thema. [Rh. an seinen Bruder.]

29. 12. 63.

. . . Wenn ich auch schon seit Jahren dem väterlichen Hause ferne war, so bleiben mir doch die elterlichen Herzen die wahre Heimath — und wenn es mir auch von jeher nicht gegeben war, darüber viele Worte zu machen, so fühlte ich es, seien Sie dessen versichert, nur desto lebhafter . . . — Mein Leben in München ist ziemlich einförmig; wenn ich auch Viel zu thun habe, so ist mir doch die rastlose Thätigkeit zur andern Natur geworden — so dass ich jede Unterbrechung hasse . . .

3. 1. 65.

Theuerste Eltern!

. . . Bisher war meine Stellung am Theater sehr angenehm und — was viel werth ist — sind sämmtliche Leute, mit denen ich dort zu thun habe, sehr für mich eingenommen. Maly hat durch Lisi [Rh.s Schwestern] erfahren, dass es Ihnen gerade nicht besonders lieb sei, dass ich zur Bühne gegangen. Ich kann mir keinen stichhaltigen Grund dafür denken. Sollten Sie vielleicht aus Gründen der Moral dagegen sein, so kann ich Sie versichern, dass nirgends ein anständigerer Ton herrscht, als gerade bei der Bühne und sich die Sache vom Parterre aus weit schlimmer ausnimmt als sie ist — und was die decolletirten Frauentoiletten anbetrifft, ist es doch besser und ungefährlicher, wenn man an sie gewöhnt ist, als wenn nicht. Doch glaube ich, Sie „pfui" sagen zu hören und damit genug. Das Schauspiel von Calderon, zu dem ich die Musik geschrieben, wird bis Mitte der Fastenzeit das Licht der Lampen erblicken . . .

19. 5. 1865.

. . . Ich habe mit Vergnügen gesehen, dass Ihr anfängt auch an musikalischen Fragen theilzunehmen, sobald dieselben zu „brennenden" werden. Ja, an einer solchen laboriren wir in München gegenwärtig gehörig, und das um so mehr, da der König so entschieden Partei darin genommen — er allein ist's, der die „Zukunft" festhält

Digitized by Google

gegen den Willen seiner näheren und ferneren Umgebung und daraus erklären sich alle weiteren Konsequenzen.

Wagner ist unstreitig eine geniale, aber ebenso egoistische Persönlichkeit — er lebt und denkt, als wenn das ganze Jahrhundert nur seinetwegen da wäre; wenn nun der Zufall oder das Geschick will, dass einem solchen Künstler ein König zum Freunde wird, so kann man sich leicht erklären, dass es Feuer und Flammen setzen muss und das um so mehr, als Wagner bisher gerade in Folge seines unglücklichen Temperaments viele Kränkungen, Verläumdungen und Verfolgungen erleiden musste und Misstrauen und Verbitterung sich seiner bemächtigten. Und nun plötzlich sieht er sich auf dem Gipfel seiner kühnsten Träume, erhält die Mittel in Fülle, seinen musikalisch-reformatorischen Ideen nachhängen zu können — und das steigt ihm zu Kopfe.

Sein Freund Bülow (der ausgezeichnetste Klavierspieler, den ich noch gehört), dessen persönliche Bekanntschaft ich natürlich auch gemacht, ist wagnerischer als Wagner selbst, wie es ja auch Katholiken gibt, die katholischer sind als der Pabst selbst. Bülow ist zwar Berliner, aber seiner Richtung nach mecklenburgischer Junker, der in einem jeden Publikum nur „Canaille" sieht — daher die famosen „Schweinehunde", welche ihm schon bittere Stunden genug eingetragen haben.

Tristan und Isolde sind noch nicht gegeben worden d. h. öffentlich — denn die Hauptprobe war, auf Befehl des Königs in Kostüm und Beleuchtung vor einem geladenen Publikum — und doppelt interessant durch eine längere Ansprache Wagner's und die Masse Fremder, welche selbst aus den fernsten Gegenden Europa's kam, das Wunderwerk zu sehen, war bitter enttäuscht, die Oper nicht zu Gehör zu bekommen ... Wir hatten überhaupt einen musikalisch höchst belebten Winter; jedenfalls ist München jetzt der Centralpunkt der deutschen Musik; wie es aber weiter gehen soll, das wissen die Götter ... Ausserdem habe ich Dir nicht viel zu berichten. Maly ist die meiste Zeit bei Frau von Hoffnaass, wo ich auch jeden Sonntag Nachmittag und etwa noch einen Werktagabend zubringe ...

Da Peter gern schlechte Witze über mein Junggesellenthum macht, so kannst Du ihm sagen, dass stille Wasser tief seien und man nicht wissen könne, was sich noch im Laufe eines Jahres alles ereignen könnte. Sapienti sat. Und Du, ehrwürdiges Wrack eines hämorrhoidenreichen Junggesellenthum's, Du, o David der Gerechte, sollst seiner Zeit der Erste sein, dem ich die entsprechenden Mittheilungen machen werde ...

[Rh. an s. Bruder David.]

31. 12. 1865.

... Meine Gesundheit, seit 2 Jahren ziemlich wankend (ich wollte Ihnen, theuerste Eltern, nur nicht schreiben), hat sich wieder neu gefestigt und ist die Gefahr einer Lungenkrankheit verschwunden, wie eine neuliche genaue ärztliche Untersuchung von Prf. Buhl darthat ... und so ist nun auch die gedrückte und melancholische Stimmung, an welcher ich seit dritthalb Jahren laborirte, von mir gewichen.

21. 1. 66.

... Das Theater gibt mir, für die 600 fl., die ich von dort beziehe, verhältnissmässig nicht sehr viel zu thun und ist mein Leben im Ganzen ein Behagliches; es mag überhaupt viele melancholischere Junggesellen geben als ich bin, ja, wenn ich oft Abends im warmen Zimmer sitze und meine Theemaschine vor mir auf dem Tische brodelt, so fühle ich fast eine Art irdischer Glückseligkeit und bin mild gestimmt gegen die Hinfälligkeiten dieses Jammerthales ... [an s. Bruder David.]

Bad Kreuth 16. 8. 66.

... Häufig gehe ich mit Prf. Frohschamer, dem berühmten Philosophen spazieren; er ist kath. Geistlicher, steht aber auf dem römischen Index; ohne zu wiederrufen, liess er alles über sich ergehen ... Es sind noch andere interessante Gäste da, unter andern auch Cousa's mangelhaft bekleidete Maitresse Obrenovitch; da sie aber „verachtet" wurde, fuhr sie mit grossem Pomp von hinnen ... Eine 4wöchentl. Kur kommt sehr hoch: unter 100 fl. komme ich nicht durch; doch bekommt sie mir vortrefflich ... Kreuth ist reizend gelegen, 3000′ über Meer ...

[an s. Bruder David.]

1. 12. 1866.

... Herzlichen Dank für Deinen Brief: ich erhielt ihn unmittelbar vor der II. Vorstellung des „Magus" so dass ich ihn im Theater-Orchestre las, angethan mit meinem neuen unwiderstehlichen Frack. Auch diese Vorstellung, welche ich wieder selbst dirigirte, fand ein volles Haus und grossen Beifall. — Und nun gar meine Wallenstein-Sinfonie — die hat gehörig durchgeschlagen, wie seit Jahren kein neues Sinfonie-Werk. Man war sehr darauf gespannt schon des interessanten Titels wegen und der ganze enorme Odeons-Saal zum Erdrücken voll. Es war mir doch ein bischen sonderbar zu Muth als ich ein so herrliches Orchestre von 100 Mann unter meinem Kommando hatte und eine Legion von Operngluckern auf mich gerichtet war, als ich das Dirigentenpult bestieg; aber mit dem ersten Ton war meine Befangenheit weg und der Beifall stieg gradatim von Nummer zu Nummer — am Schluss war ein endloser Beifall, in den auch das ganze Orchestre einstimmte; so was hat denn doch etwas ergreifendes und ich sagte heimlich ein herzliches „Gott sei Dank".

Lachner zeigte sich in der ganzen Angelegenheit sehr freundlich und äusserte sich überall über mein Werk so lobend, dass ich es gar nicht zu schreiben getraue; er hat sich darin seit der für ihn trüben Wagner-Periode etwas geändert. Ja, wenn Complimente Dukaten wären, könnte ich jetzt einige Jahre sorgenlos leben ... [an s. Bruder David.]

17. 2. 1867.

Mein l. Bruder David!

... Letzte Woche erhielt ich von der Gewandhaus-Concertdirektion die Einladung, meinen Wallenstein am 28. II. dort selbst zu dirigieren, natürlich sagte ich zu, muss aber der Proben wegen und um das Orchestre und die dortigen Musikgrössen kennen zu lernen, doch einige Tage eher hingehen. Da Leipzig die musikalisch tonangebende Hauptstadt Norddeutschlands ist, so ist das für mich von grosser Wichtigkeit; sollte ich dort eine Schlappe erleiden, wie seiner Zeit der sel. Napoléon, so habe ich doch nicht so viel zu verlieren wie jener. Meinen Rückzug (hoffentlich ohne verfolgt zu werden), nehme ich über Berlin, Dresden, Prag und Regensburg, so dass ich bei dieser Gelegenheit ein gut Stück deutschen Landes sehen werde. Das Künstlerleben hat etwas Aufregendes und Aufreibendes — ich will froh sein, wenn ich einmal in Ruhe und Musse wieder eine grössere Arbeit vornehmen kann ...

Leipzig, d. 28. Februar 1867 Nachts ½12 Uhr.

Theuerster Vater!

Es freut mich, Ihnen mittheilen zu können, dass meine Sinfonie in dem heutigen Concerte ganz ausserordentlich gefallen hat; es ist hier ein sehr heikler Boden, darum ein Erfolg in Leipzig als massgebend für die musikalische Welt angesehen wird; auch ist es mir wirklich merkwürdig, mit welcher Achtung ich hier überhäuft

werde. In den 8 Tagen meines Hierseins bin ich täglich in den vornehmsten Häusern zu Mittag und Abend geladen. — Morgen reise ich noch nach Berlin, dann über Dresden und Prag nach Hause ...

3. 4. 1867.

Mein lieber Bruder!

... Du wirst durch den l. Vater von meinem Entschluss, mich zu verheirathen, gehört haben und wirst Dich mit den andern Geschwistern darüber freuen, denn Fanny[1]) ist eine in jeder Beziehung ausgezeichnete Frau, die ich eben so hoch achte, als ich sie liebe ... Hoffentlich werden wir glücklich ... Schreibe doch Deiner künftigen Schwägerin, die, wie ich Dich versichern kann, eine höchst liebenswürdige Dame ist, ein kleines Briefchen — es braucht eben nicht graziös oder elegant zu sein ...

16. 4. 1867.

... Wir lassen uns in Harlaching trauen (eine Stunde von München), besteigen dann dort die Eisenbahn und fahren nach Salzburg, wo wir 4—5 Tage bleiben und dann zurückkehren werden. Mein lieber David, die letzten Tage des Junggesellenthum's sind sehr aufregend — man ist zu gar keiner Thätigkeit mehr aufgelegt. Nun lebe wohl, alter Knabe, grüsse mir Peter herzlich, es hätte uns sehr gefreut, wenn er hätte zur Trauung kommen können ...

29. 7. 1870.

Lieber Bruder!

Dass ich so lange nicht zum Schreiben komme, daran ist wohl hauptsächlich die allgemeine Kriegsaufregung schuld, die natürlich alles Andere in den Hintergrund drängt. Aus Deinem Briefe ersahen wir den Vorschlag, uns nach Vaduz zu flüchten. Du scheinst also zu glauben, man befürchte hier eine Invasion der Franzosen; man fürchtet zwar den Krieg (nicht die Franzosen), wenn er droht; nun er aber da ist, zeigt sich eine gehobene Stimmung überall, in allen Schichten, die verbohrtesten Ultramontanen vielleicht ausgenommen, die überhaupt kein Herz für ein geeintes Deutschland haben.

Heute schliesst die k. Musikschule. Montag, d. 1. August, gehen wir nach Kreuth, da eine weitere Entfernung von der Heimath in dieser Zeit nicht angezeigt ist und die Pflicht gebietet, auch die allgemeinen Lasten mit zu tragen ...

19. Dez. 1870.

Mein lieber Bruder David!

... Vergangene Woche kamen zwei meiner grösseren Werke vors Publikum: Sonntags die 7 Raben (mit vielem Beifall) und Montags mein grosses Requiem zum Gedächtniss der im deutsch-frzs. Kriege gefallenen Helden. Die Wirkung war eine grosse und mächtige. Dass die Stimmung dahier in Folge des lang andauernden und so opferreichen Krieges eine ernste ist, kannst Du Dir vorstellen. Fast alle meine Bekannten bei der Armee sind todt oder verwundet ... Doch muss dieser schreckliche Krieg ausgekämpft werden, bis die Franzosen genug haben, das ist das allgemeine Gefühl; ist es doch für die Deutschen eine Abrechnung für Jahrhunderte. Die Kreirung des Kaiserthums hat hier allgemein befriedigt, doch keine Spur von Enthusiasmus hervorgerufen — man ist zu ernst dazu! Die benachbarten Österreicher sind aber sehr bös über das neue Kaiserthum — nun, früher oder später müssen sie auch herüber und wir Vaduzer ebenfalls — die Lawine ist im Rollen und wird alles Deutsche in sich aufnehmen ...

[1]) Frau von Hoffnaass.

Digitized by Google

8. 6. 1871.

Mein lieber David!

Da mir's nach und nach der Zustand meiner rechten Hand gestattet, Briefe, wenn auch nur kurze, zu schreiben, so erachte ich es für eine angenehme Pflicht, Dir zu schreiben und zwar an einem „lieblichen Frohnleichnamsmorgen", an welchem eingeheizt werden muss. Fanny war so freundlich, mir seit Dezember alle Correspondenz abzunehmen und so im wahren Sinne des Wortes meine rechte Hand zu sein. Merkwürdigerweise war ich immer im Stande, meinen Geschäften in der Musikschule nachzukommen ... Nussbaum [berühmter Chirurg] sagt, dass bis zur völligen Herstellung der Hand noch ein gutes Halbjahr vergehen werde, doch würde ich ohne bleibenden Schaden davonkommen. Diese schöne Krankheit heisst Knochen-Fontanelle und bildete sich zwischen Mittel- und Zeigefinger ... Vielleicht kann ich nun auch bald wieder ein wenig Klavier spielen, eine Freude, die mir bei meinem neuen Flügel wohl zu gönnen wäre ...

Wie geht es den lieben Eltern? Und Peter mit Familie? Ich bitte, Alle herzlichst zu grüssen. Da ich meine Hand nicht sehr ermüden darf, muss ich schliessen ...

19. 6. 1877.

Mein lieber David! ... Dass ich nahe daran war, nach Frankfurt als Direktor eines dort von der Stadt neu zu gründenden Conservatoriums überzusiedeln, weisst Du wohl; doch glaube ich, wenigstens als Komponist, besser gethan zu haben, hier zu bleiben, obschon die Frankfurter bis zu zehntausend Mark Gehalt geboten hätten. Dafür ist Frankfurt viel theuerer als München und das Leben für einen Künstler dort unter den tonangebenden Geldmenschen eben social nicht angenehm. Und schliesslich ist mir die freie Zeit, die ich für künstlerische Produktion verwende, überhaupt für Geld nicht feil — und so bin ich geblieben ...

8. 12. 1877.

Mein lieber David! Es ist heute so melancholisch — dunkel — nebliges Wetter, — Feiertagsruhe, die darin besteht, dass ich über, unter und neben mir Klavierspielen höre, so dass ich nichts Besseres thun kann, als ein Stündchen bei Dir einzukehren, um so mehr, als es nach dem bekannten Volkslied „schon lange her" ist.

Der nasse neblige Winter ohne Schnee und Eis hat meiner Frau leider nicht gut gethan, indem sie seit 8 Tagen bettlägerig ist an einem Gelenkrheumatismus, der aber nicht recht zum Durchbruche kam, so dass doch Hoffnung ist, in einigen Tagen wieder zum normalen Befinden zurückzukehren. Sonst leben wir vergnügt und in vielerlei Arbeit thätig. Heute traf es mich, zum ersten male in Galauniform zu amtiren. Damit Du weisst, wie schön ich dabei war, so will ich Dir ein getreulich Bild derselben mit Worten abconterfeyen. Es war nämlich heute in der alten Hofkapelle der Residenz der „St. Georgiritterordensfestgottesdienst", und da dirigirte ich das Hochamt im grünen Frack mit reichgoldgestickten Kragen und Schössen, weissen langen Gilet mit grossen Goldknöpfen, den Degen an der Seite und Schiffhut mit Goldquaste und Kokarde — kurz und gut, so wie man es eben im vorigen Jahrhundert trug — da war ich „gar arg schön", so dass es schier nicht zu sagen, Alles bis zum letzten Knopf vorgeschrieben — dass da die Musik schön klingen muss, ist selbstverständlich ...

Wie geht es Dir in Deinem einsamen Malepartus? Lasse doch von Dir hören! ...

Dein alter Bruder

Jos. Rh.

Digitized by Google

10. 11. 1882.

Mein lieber Bruder David!

Wir haben uns heute sehr an Deinem lieben Brief erfreut.

Gegen Abend war unser alter Freund, Dr. Franz Trautmann, da; Fanny las ihm Dein Rencontre mit der Prinzessin vor, er fand Deine Schilderung ganz köstlich — ich möchte das auch Alles mit angesehen haben. Ferners erfreuten wir uns auch daran, dass Du nun der Vice-Regent von Lichtenstein geworden bist; hoffen wir, dass die Geschichte Dich einst als den Besten von Allen verzeichnen wird ...

An eben demselben heutigen Abend las Fanny auch dem Dr. Trautmann den ersten Theil Deiner Notizen über unsern unvergesslichen Vater vor; Trautmann war ganz entzückt über Deinen Styl und fände es sehr verdienstlich, wenn Du das und Jenes über Land und Leute in Lichtenstein aufnotiren würdest. Ich selbst bin auch dieser Ansicht ... Mit herzlichem Grusse

Dein alter Bruder und Freund

Josef Rh.

29. 12. 83.

Lieber Bruder und Senior des Hauses derer vom Rheinberg!

Vor Allem meine besten Wünsche zu dem beginnenden Jahre, das Du in steter Gemüthsruhe ohne alle Gebresten verbringen mögest! Der Winter will sich nicht schön anlassen: er hält so die Mitte zwischen einem nebligen November und kothigen April und manchmal, wenn es nicht gerade regnet, schneit es auch. Ich glaube, dass heuer alle Schlittschuhverkäufer verhungert sind; nun, die haben's dann eben überstanden! Das irdische Jammerthal wird ohnedem auf die Länge der Zeit nicht schöner und es ist verwunderlich, dass sich fast ein Jeder daran anklammert! Das kommt wohl daher, dass man nicht ganz genau weiss, wie man's drüben trifft.

Zum Glück aber hat man die Doctores medicinae; die räumen doch ordentlich auf, wenn Niemand freiwillig in das jenseitige Eden hinüberfahren will und Übervölkerung droht — sodann die Doctores politicae, die mit dem Generaladerlass eines „gerechten nothwendigen Krieges" einschreiten. Nun wollen wir hoffen, mein lieber Bruder Davide, dass wir uns am Sylvester des kommenden Jahres wieder in gutem Humor treffen mögen. Amen! Dein alter Bruder

Jos. Rh.

13. 12. 1884.

Mein lieber David! Dein letzter Brief erinnert mich daran, dass ich Dir schon ewig lang nicht mehr geschrieben; erst war ich fast ein halbes Jahr gar nicht im Stande zu schreiben, und nun, wo es wieder so ziemlich geht, habe ich eben mehr Noten als Buchstaben geschrieben. Zum Schreiben brauche ich eine eigene Haltung der Hand (die mit vier Narben gezeichnet ist) und natürlich in Folge der vieljährigen Krankheit sehr kraftlos ist. Besonders der Zeigefinger muss noch beim Klavierspielen pausiren. Aber ich muss selbst mit solchen Halbheiten zufrieden sein ...

Der Antheil, den Peter [Rh.s Bruder] an der Bülow-Feier hier nahm, hat mich recht gefreut, und war es in der That eine festliche Zeit. Bülows Klavier- und Orchesterleistungen sind in der That unübertrefflich ... Prof. v. Schafhäutl hält trotz seiner 82 Jahre gesund und frisch seine Vorlesungen.

Sein Zimmer ist beständig auf 20—22 Grad Réaumur geheizt, weil er behauptet, in München sei noch Niemand „an der Hitz" gestorben ...

Digitized by Google

31. d. 8. 1887.

... Prof. v. Schafhäutl ist trotz seiner 84 Jahre recht wacker und hat erst dieser Tage ein neues Buch über den Komponisten Abbé Vogler veröffentlicht.

3. 5. 1889.

Mein lieber David! ... Mein lieber alter Poehli ist gestorben! [Rh.s erster Klavierlehrer.] Es that mir wohl, ihm von Zeit zu Zeit Unterstützung zukommen zu lassen. So geht Eins um's Andere. Nur Prof. v. Schafhäutl ist trotz seiner 86 Jahre dauerhaft, fröhlich und geistesfrisch — möge er noch recht lange so fortmachen.

Die Osterzeit war für mich wieder recht anstrengend — es gibt unter dem neuen régime auch mehr Uniformsdienste als früher, und meiner friedfertigen Natur widersteht es immer, den Degen umzugürten. Komisch ist es auch, dass mir, seit ich durch den Maximiliansorden „hoffähig" bin, jede Hoftrauer angesagt wird, was aber nicht weh thut ... Nun lebe wohl, und wenn Dir das viele Regieren noch etwas Musse lässt, so erfreue bald mit einem Briefe

Deinen alten Bruder Josef Rh.

Von hier ab beginnen Excerpte aus den „Geschäfts- und Tagebüchern Jos. Kurt Rheinbergers", geführt von seiner Gattin.[1]) Neben ihren persönlichen Aufzeichnungen finden sich die Briefe resp. geschäftlichen Anträge der Verleger Rheinbergers, sowie die Briefe bekannter oder befreundeter Künstler an Rheinberger, eingeordnet. Diese begleiten alle Bücher. Die hervorragendsten sind hier aufgenommen, da sie Rheinberger im Urteile seiner Zeitgenossen zeigen.

Ignaz Moscheles an Rheinberger

Leipzig, d. 20. Sept. 1868.

Geschätzter Herr!

Seit langer Zeit hat keine Erscheinung in der musikalischen Literatur so sehr meine Sympathie erregt als Ihr „Duo für 2 Klaviere op. 15". Dass dieses schwungvolle kunstreiche Werk mir gewidmet ist, nehme ich dankend von Ihnen an und werde es meiner Bibliothek einverleiben, wie es jeder ächte Kunstliebhaber tun sollte.

Mit ausgezeichneter Hochachtung der Ihrige Moscheles

Hans von Bülow an Rheinberger

München, 3. Juli 1865.

Kurz vor der letzten Tristan-Aufführung von einem kleinen Erholungsausfluge zurückgekehrt, habe ich erst heute Vormittags die nähere Bekanntschaft mit Ihrem

[1]) Im ersten Teil dieser biographischen Skizze sind drei Worte durch ein Versehen des Verfassers bei der Korrektur ausgeblieben. Es sind dies die Worte: „in der Intention"; sie fehlen (vgl. „Musik" V, 22 S. 206) in dem Satze, der von Frau Rheinbergers Textdichtungen handelt. Der Satz muss also heissen: „Vielleicht fühlt er selbst kaum eine gewisse Einengung, die ihm durch ihre stets für ihn neu gefertigten, manchmal in der Intention sehr reizvollen Textdichtungen geworden sein mag" ... (Die Textdichtungen Frau F. Rheinbergers bleiben in Form und Gehalt meistens weit hinter der Intention der Dichterin zurück; sie zeigen merkwürdigerweise wohl die schwächste Seite der künstlerischen Betätigung dieser talentvollen Frau.)

Digitized by Google

interessanten Klavierwerke eingehen können. Da ich nicht weiss, wann ich die Ehre haben würde, Sie zu Hause ohne Störung Ihrer kostbaren Musse anzutreffen, so beschränke ich mich heute darauf, Ihnen schriftlich den Zuwachs der Bewunderung auszudrücken, mit welchem mich Ihre meisterhaften, künstlerischen Produktionen erfüllen. Sobald ich meine vom Taktstab versteiften Finger wieder ein wenig disziplinirt haben werde, will ich mir gestatten, Ihnen die 50 Variationen, die mir sehr sympathisch sind, wenigstens zum grössten Teile mit der Anfrage vorzuspielen, ob ich dieselben dem Münchener Publikum im künftigen Winter den Absichten des Komponisten entsprechend vorführen kann. Mit vorzüglichster Hochachtung ganz ergebenst

Hans von Bülow

(Tagebuch der Frau F. Rheinberger):

Dienstag, 4. April 1869.

Eben sagt Kurt: Gestern wandelte ich noch „im Tal des Espingo" (schöne Preisballade von Paul Heyse gedichtet), heute weiss ich schon nichts mehr davon. Wenn ich komponire und es kommen mir gute Gedanken, dann tausche ich nicht mit dem König und all seiner Regiererei . . . aber das Musikantenvolk . . . pfui Teufel . . .

Hauptprobe der Oper „Die 7 Raben". Alles ging vorzüglich. Die Direktion war eben so nobel wie die Komposition. Nur wenige Auserlesene hörten zu, waren aber ganz begeistert. Ein poetischer Duft schwebt über dem Ganzen. Die Stehle wird herrlich. Ich getraue mich noch nicht, mich zu freuen – aber wir kamen doch Beide ganz begeistert nach Hause. Ich empfand, wie auf der Welt kein Mann seiner Frau ein reineres und innigeres Glück bereiten kann, als es mir durch Kurt zu Teil wird. Nichts in seinem Charakter — auch nichts in seinen Gewohnheiten — keine Laune, kein Eigendünkel und kein Neid stören und verdunkeln sein Talent. Das empfanden auch Alle durch, dass die Komposition von seltener Noblesse spräche. Prof. Riehl besonders war ganz entzückt. Die Erscheinung der tröstenden Fee im Kerker macht sich wunderschön. Und morgen . . . morgen!! Beim Herausgehen sagte Hedwig Pacher sehr treffend: Diese Musik regt wirklich alle besseren Gefühle des Menschen an. So ist es auch. Die Luft wird wie abgeklärt, und das geistig reine Element der wahren Kunst wirkt auf die unschuldigen Empfindungen. Die reine Treue Elsbet's hat einen rührenden Zauber. Nur ein unverdorbener Mensch kann auch so unschuldig komponieren. In Gounod's Faust regt das sinnliche Element auf, hier bei Elsbeth ist man in besseren Regionen. — Wir konnten Beide kaum zu Mittag essen, der Körper war ganz in den Hintergrund gedrängt von unserer glücklichen Begeisterung. Ich ging Nachmittags aus, um Kurt für morgen Abend eine goldene Uhrkette zu kaufen nebst einem Medaillon, worauf in hohen Buchstaben das Wort „love" steht. Das wird ihn an Mozarts Ring in Salzburg erinnern.

Sonntag, den 23. Mai 1869.

Erste Aufführung der 7 Raben.

Wie mir war, durch die vergitterte Loge des Intendanten auf die liebe Gestalt des dirigirenden Componisten zu sehen?! — — Er wurde stürmisch gerufen, die Oper hatte vollständigen Erfolg. Man fühlte, dass es kein gemachter Lokal- oder Partei-Erfolg war, sondern der Ausdruck der ins Herz getroffenen Menge. Mich beglückte bei Allem die gewonnene Überzeugung, dass die Freude des Publikums am wahrhaft Einfachen und Edlen nicht verloren gegangen ist. Kurt war sehr glücklich, der liebe gute Mensch!

Digitized by Google

Hans von Bülow an Rheinberger

München, d. 24. Mai 1869.

Hochgeehrter Herr!

Unter den Ihnen heute von allen Seiten zuströmenden Gratulationen bitte ich auch meinen, gewiss nicht den am wenigsten herzlichen Glückwunsch zu dem Erfolge Ihres schönen, edlen und stylvollen Werkes zu genehmigen. Ich hege die feste Überzeugung, dass jede Wiederholung Ihrer Oper die Erkenntnis des Wertes Ihres ausserordentlichen musikalischen Vermögens fördern und steigern wird. Unendlich bedauere ich, dass meine dienstlichen Geschäfte mich gegenwärtig so ausschliesslich in Anspruch nehmen, dass keine Zeit übrig bleibt, Ihnen meine lebhafte Bewunderung Ihrer ächten Tondichtung im Einzelnen auszusprechen. Seien Sie aber versichert meiner aufrichtigsten Antheilnahme und Mitfreude wie an dem Gelingen der gestrigen Aufführung, so an jeder Steigerung des Erfolges, die nicht ausbleiben kann.

Ihr in vorzüglichster Hochachtung und Bewunderung ergebenster

Hans von Bülow

(Tagebuch der Frau F. Rheinberger):

Donnerstag, den 10. Juni 1869.

12 Jahre seit Kurt und ich uns kennen. Wir spielten zur feierlichen Erinnerung das vierhändig arrangirte Te Deum von Hasse, das erste Stück, das wir damals zusammen spielten.

Samstag, den 12.

Leider scheint es sich zu bestätigen, dass Bülow von hier fort will! (Begeisterte Briefe von V. Lachner, Mannheim über „Die 7 Raben" sowie von Holstein, dem Komponisten des „Haideschacht".)

Hans von Bülow an Rheinberger

München, den 12. Juni 1869.

Aus vollem Herzen danke ich Ihnen für die freundlichen Zeilen, die Sie die Güte gehabt haben mir aus Anlass der Nachricht von meinem Entlassungsgesuche zu schreiben. Wenn irgend etwas beitragen könnte, mich in meinem — seit lange reiflich erwogenen — Entschlusse wankend zu machen, so wäre es die Äusserung der Sympathie eines Mannes, den ich als Künstler wie als Charakter so sehr hoch stelle, wie Sie. Allein auch die Rücksicht auf meine wirklich angegriffene Gesundheit, die sich ja durch einen entsprechenden Urlaub wieder herstellen liesse, nimmt in den Motiven meines Vorsatzes, München zu verlassen, nur die 2. Stelle ein.

In erster Linie steht die leider fortdauernd befestigte Überzeugung mich nutzlos für die Sache aufzureiben, weil die Hindernisse, die einer, Höheres (in den Resultaten) anstrebenden Thätigkeit meinerseits entgegenstehen, sich aufs Ersichtlichste als unwegräumbar gezeigt haben. Zum Theil mag ich dieselben wohl auch in meiner „persona ingrata" zu suchen haben.

Nochmals herzlichsten Dank und die Versicherung unwandelbarer Hochachtung und Ergebenheit Ihres aufrichtigen Bewunderers Hans von Bülow

Hans von Bülow an Rheinberger

München, d. 25. Juni 1872.

Ihre gütige Einladung — darf ich ohne Insolenz Sie ergebenst ersuchen mir eine Vertagung von deren Annahme zu gestatten? Vielleicht sogar bis Mitte nächster Woche? Wie werthvoll es mir in jeder Hinsicht sein würde, mit Ihnen und Ihrer

Digitized by Google

verehrten Gemahlin einige freie Augenblicke ruhig zu verplaudern, darüber sind Sie ja doch bei meiner Ihnen bekannten herzlichen Bewunderung für Sie ausser Zweifel. Gegenwärtig komme ich aber kaum zu mir selbst und kann Ihnen aufrichtigst von meiner Gesellschaft abrathen.

Bei dieser Gelegenheit muss ich mein Gewissen noch beschwichtigen, indem ich Sie tausendmal um Entschuldigung bitte, dass die Tristanprobe einige Ihrer devotesten Jünger zu einer akuten Untreue verleitete. Wenn ich auch keine Verführerrolle hierbei gespielt habe — danke ich Ihnen doch die von Ihnen geübte Condescendenz. Ihr alter Verehrer Hans von Bülow

(Tagebuch der Frau F. Rheinberger):

Kurt war sehr zufrieden mit der Aufführung des „Thal des Espingo".[1]) Ich musste immer seine Augen ansehen, während sie sangen. Ich erkannte, was ihm die Seele ergriff, obgleich er sich beherrschte: O Heimatwonne ... Wie achtungsvoll waren doch alle die Herren gegen Kurt. Wie einen Meister behandeln sie ihn.

Mittwoch, den 4. August 1869.

Schluss des Schuljahres mit dem höchst brillanten 5. Concerte. Buonamici spielte die letzte Note und Bülow dirigirte den letzten Takt. Er verschwand dann, um sich das Abschiednehmen zu ersparen. Ich kann es nicht fassen, dass nun Bülow für immer fortgeht. Er hat doch in diesen 2 Jahren die Schule auf eine eminente Höhe gebracht.

Abbé Liszt besuchte Curt. Er sprach davon, dass er die 7 Raben in Weimar empfohlen. Was hast du darauf geantwortet, frug ich Kurt: Nichts, ich habe ihn mir angeschaut und als er von Bülow sprach, dass er das „malheur" bedauere, habe ich wieder geschwiegen und ihn angeschaut. Kurt kann ungemein ausdrucksvoll schweigen. [Sehr richtig, daran erinnere ich mich. Rheinberger beherrschte eigentümlich den vor ihm Sitzenden, wenn er, nach einem leidenschaftlichen Satz — oft aus Gründen sehr feinen Taktes — schwieg.]

25. Sept. 1869.

Kurt ist verstimmt über die abscheulichen musikalischen Verhältnisse. Seit Bülow fort ist, hat er keinen Freund mehr unter den Künstlern hier ... In den Zeitungen immer noch die heftigsten Schlachten zwischen Richard Wagner und der Intendanz. Sie sagen sich schmähliche Dinge. Wie gut ist es ferne zu stehen.

5. Dezember.

Soeben wurde Kurt mit seinem Requiem fertig. Er lud mich ein, die letzte Note daran zu schreiben, das b im Bass. Es ist Abends halb 8 Uhr und während wir still und ernst bei der Lampe sitzen, ist in Mannheim die erste Aufführung der 7 Raben. Wie es wohl geht? Niemand, Niemand weiss, der es nicht erlebt hat, was das für ein eigenthümliches Gefühl ist. Heute ist auch Mozarts Sterbetag. Man fühlt sich wie verflochten mit den Menschen, deren Werke uns ein so theures Vermächtniss sind ...

Bei dem c-dur Schlusse der Passionsmusik musste ich schluchzen. Ich glaube, es griff ihn selbst an. Ich begrüsse sein religiöses Gefühl, wie eine zarte Pflanze ...

23. Nov. 1869.

Kurt nennt Carl Tausig einen eminenten Künstler, doch stellt er Rubinstein und Bülow geistig unvergleichlich höher.

[1]) Im akademischen Gesangverein zu München.

Digitized by Google

27. April 1870.

Cornelius war da und wollte Kurt erzählen, wie es sich mit der Scheidung Bülows von seiner Frau und deren Heirat mit Wagner zutrüge. Kurt brach kurz ab und frug Cornelius: Wie geht es Ihrer Familie? ... Gewiss hat Bülow unter allen Freunden keinen so zarten Bekannten wie Kurt.

Sonntag, d. 10. Juli 1870.

Kurt erhielt ein hübsches Briefchen von Holstein aus Leipzig mit den gedruckten Musikbriefen Moritz Hauptmanns, in denen er vor und nach Tisch schwelgte. Seine eigenen Ansichten klar von Andern dargelegt zu sehen, thut fast physisch wohl, besonders jetzt in dieser unerquicklichen Walkürenzeit.

Franz von Holstein[1]) an Rheinberger

10. Juli 1870.

Kürzlich war Liszt hier, wir trafen ihn bei Zapf; er war gehalten, fein, liebenswürdig und ohne die früher so sehr an ihm fühlbare Pretention. Sein Benehmen gegen Damen hat jetzt etwas „Väterliches", und das „Ungefährliche" dieser Beziehungen scheint auf das schöne Geschlecht eben so fascinirend zu wirken wie die früheren „gefährlichen" Eigenschaften, die man ihm nachrühmte. Er spielte Abends bei Riedel mit Jaell seinen „Mazeppa" auf 2 Klavieren. Es ist bewundernswerth, wie man etwas Hässliches so schön spielen kann. Frau Merian-Genast sang Lieder von ihm mit jenem krankhaft hysterischen Anflug, mit jener Hingebung, welche diese Sachen erfordern. Jeder Ton schien zu sagen: „Nimm mich hin wie ich bin!" Ihr Trio hat, wie ich höre, sehr gefallen, Ihre vierhändige Magus u. Kronen-Musik wird zur Sommerübung mit nach Karlsbad genommen ...

(Tagebuch der Frau F. Rheinberger):

15. Juli, Freitags. Kriegserklärung Frankreichs an Preussen.

17., Sonntag. Zwei Schüler Kurts aus Sachsen sind bereits einberufen wegen des Krieges. Es ist keine gute Zeit zum Arbeiten jetzt.

19. Juli, Dienstag. Kurt hat nicht viel innere Ruhe. Wir waren viel im Freien. Abends spielte er wunderschön seine melancholischen 4stimmigen Lieder des Gedächtnisses. Ein Exemplar davon schenkte er Peter Cornelius, der zufällig auch das Media vita komponirt hatte.

Samstag, den 23. Juli. Heute speiste Johannes Brahms bei uns. Er kam zum ersten Male in unser Haus. Vor Tisch spielte er mit Kurt seine ungarischen Tänze. Dann spielte ihm Kurt aus der Partitur sein Requiem vor. Recht munter waren wir bei Tisch, und Brahms erzählte manches Interessante. Er findet Kurt so geistesverwandt mit Franz Schubert. Ich glaube, es liegt in den plötzlich sehnsüchtigen Zügen, in dem tiefen Aufathmen, die Kurt fast in jeder Komposition hat ...

27. Juli. Kurt sitzt Vor- und Nachmittags in den Prüfungen. Seine Schüler haben sie vorzüglich bestanden und er wurde vielfach darüber beglückwünscht. Im Übrigen interessirt ihn natürlich die Politik am Meisten.

— —

Lange Pause. Sieg der Deutschen. Napoleon gefangen. In Frankreich Republik. Heute erst am

9. September (1870) hat Kurt wieder etwas komponirt, nämlich in einem Athemzug ein Scherzoso.

---

[1]) Der Komponist der Oper „Der Haideschacht".

11. September. In Leipzig wurde „Wallensteins Lager" in einem Volkskonzerte zu Ehren der Verwundeten aufgeführt. Es freute mich. Kurt, durch die frische und liebenswürdige Art der Gesangsakademiker angeregt, komponirt sogleich „Heerbannlied der Deutschen", Text von Lingg. Es wird eine heilige Freude sein, diese Lieder von den jungen Leuten singen zu hören, die noch aus der Schlacht zurückkommen.

13. Oktober 1870. Kurt hat heute einen neuen Flügel bekommen. Einen Stutzflügel von Blüthner aus Leipzig. Möge er lange und glücklich darauf spielen und schöne Einfälle bei ihm haben. Er triumphirte, dass ich in die Meistersinger ging und er mittlerweile zu Hause spielen konnte.

24. November, Donnerstag. Gestern Abend war Riehl da, und Kurt spielte ihm zu dessen Entzücken seine beiden Hefte Kindermusik vor (Riehl sagte zu Rheinberger: „Die Komponisten geben ihr Bestes, wenn sie sich auf den Standpunkt der Kinder stellen").

Donnerstag, den 8. Dezember war die erste Orchesterprobe des Requiems (zum Gedächtnis der im deutsch-französischen Kriege gefallenen Helden; erstes Concert des Oratorienvereins pro 1870, 71). Als die Probe beendet war, brachen die Hofmusiker in lautes Bravo aus, was für diese bequemen musikverhärteten Männer staunenswerth ist.

Reiche Tage vom Sonntag Morgen bis Montag Abend.

Sonntag, den 11., Vormittags, Hauptprobe des grossen Requiems. Der Gesammteindruck war überwältigend. Orchester, Sänger und Zuhörer brachen nach dem Schlusse in begeistertes Bravo aus. Ich sah nächst den Noten nur auf Kurt, der ganz durchgeistigt und blass an seinem Dirigentenpulte stand. Beim Benedictus zuckte es durch ihn wie ein elektrischer Strom. Er sagte mir, es habe ihn plötzlich gepackt. Die Chöre gingen vorzüglich. Alle Musiker und Schriftsteller waren im Saal vertreten ...

Sonntag, den 11. Dezember 1870. 5. Vorstellung der 7 Raben. Wir gingen zusammen auf die Galerie noble und hatten unsere Plätze neben Franz Lachner und Moritz von Schwind.

Erste Aufführung des Requiems. Es ging vorzüglich und zündete. Alle geistigen Notabilitäten waren im Concerte vertreten: Riehl, Karl Stieler, Kaulbach, Heyse, Lachner, Schwind, Windscheid u. viele Andere. Die Hofmusiker boten sich an, das Werk, ohne Honorar zu beanspruchen, zu wiederholen.

Das Jahr 1870 in Freundeskreis beschlossen. Kurt hat in diesem Jahre zahlreiche Werke komponirt und sein Requiem zur Aufführung gebracht. Durch sei langes Leiden (Ausmeisselung einiger Knochen der Hand und Drüsen-Aufschneiden durch den „herrlichen" Chirurgen Nussbaum) also künstlerisch nichts verloren — seelisch desto mehr gewonnen. Zum Schlusse wurde er zum Inspektor des theoretischen Orgel- und Klavier-Faches an d. k. Musikschule ernannt.

[Am 24. Jan. 71 sendet Martin Greif aus Wien an Rheinberger den Entwurf zu einer deutschen Nationalhymne, die Rh. sogleich komponirt.) Darüber das Buch]: Drei Hymnen hat Kurt nun für verschiedene Gelegenheiten gehabt; die erste wurde zur Goethe-Enthüllungsfeier vom König bestellt, die zweite zur Enthüllung der Madonna vom Magistrate und von der Geistlichkeit bestellt und mit Grobheit belohnt — und diese, von Künstlerhand erregt — was wird sie für Früchte tragen? Die schönsten wären es, wenn das deutsche Volk sie sänge ... Man erwartet täglich die Kapitulation von Paris. Wäre es also!

Schluss folgt

Digitized by Google

BÜCHER

183. **Max Bukofzer: Was ist Tonansatz?** Verlag: August Hirschwald, Berlin.

Als Ergänzung zu seiner für Laryngologen und Gesanglehrer gleich wertvollen Schrift „Zur Hygiene des Tonansatzes", die ich s. Z. hier empfohlen habe, hat Dr. med. Max Bukofzer in Königsberg i/Pr. eingehend die Frage „Was ist Tonansatz?" behandelt. Die Ergebnisse dieser vornehmlich terminologischen Untersuchung hat er wieder in einer medizinischen Zeitschrift, dem Archiv für Laryngologie (17. Bd. 3. Heft), veröffentlicht; ein Sonderdruck macht sie auch dem Laien zugänglich. Was ist Tonansatz? Die Frage kommt einem im Anfange vielleicht etwas simpel und — soweit es sich um die sprachliche Umgrenzung des Begriffes handelt — kaum der Untersuchung wert vor. Ein wenig Nachdenken und das Blättern in der einschlägigen musikalischen Literatur, die in ihren Hauptvertretern von Bukofzer übrigens wörtlich zitiert wird, zeigen aber bald eine Wirrnis von Auffassungen dieses Begriffes auf, die die entschiedenen, bis zur Wurzel gehenden Forschungen Bukofzers nur allzusehr rechtfertigt. Seine Meinung, dass der Begriff durch masslose Erweiterungen seiner Prägnanz beraubt sei, wird von den Tatsachen gestützt. Was alles unter „Tonansatz" verstanden wird, wie sehr die verschiedenen Musiker und Kritiker, Gesanglehrer und Sänger in ihren Auslegungen des Begriffes auseinandergehen, wieviel Verwirrung mit diesem einen Worte angerichtet wird, ist erstaunlich. Bukofzer kommt es hauptsächlich auf eine Verständigung zwischen den Laryngologen und den Gesanglehrern (und Sängern) an; aus dieser Bemühung ist die kleine, viel Material enthaltende Schrift entstanden. Indessen geht sie im Grunde jeden an, der mit dem Gesange praktisch und theoretisch zu tun hat. Ohne hier auf die Einzelheiten der interessanten sprachlichen Untersuchung, die ich vielmehr dem persönlichen Studium empfehle, einzugehen, möchte ich an dieser Stelle nur die Schlussforderung Bukofzers unterstützen und alle, vornehmlich auch die in die Weite und Breite wirkenden Tageskritiker, zu ihrer Erfüllung auffordern. Diese Forderung lautet: den Begriff „Tonansatz" (= attaque) ganz allein für den Vorgang an der Glottis im Momente der Tonerzeugung zu benützen, hingegen für die Vorgänge in den Resonanzräumen die bereits eingeführte und sehr klare Bezeichnung „Tonanschlag" (= émission du son) anzuwenden. Durch die präzise Unterscheidung dieser beiden Begriffe dürfte manche Unbestimmtheit in der Gesangsterminologie bald verschwinden. Bukofzer macht einen wohlbegründeten vernünftigen Vorschlag; warum sollte man ihn nicht ohne Einschränkung annehmen?

Paul Ehlers

184. **Elisabeth Caland: Die Ausnutzung der Kraftquellen beim Klavierspiel, physiologisch-anatomische Betrachtungen.** Verlag: Ebnersche Musikalienhandlung, Stuttgart.

Mit diesem Werke, das zum Teil bereits im Sommer 1904 im „Klavierlehrer" publiziert wurde und schon damals das höchste fachliche Interesse wachrief, dürfte der Ring der pianistischen Forschung geschlossen sein; denn es ist der bekannten Verfasserin der „Deppeschen Lehrsätze" auf empirischem Wege geglückt, der Natur ein neues Gesetz abzugewinnen und in exakter Weise zu begründen. Die Physiologie nahm bisher

den Standpunkt ein, dass die muskulären Funktionen des Armes mit den Bewegungen des Schultergelenks im grossen ganzen abschlössen. E. Caland hat jedoch nachgewiesen, dass wir bei der Armhebung fähig sind, das Schulterblatt abwärts zu ziehen, und so diejenige Kraftquelle zu erschliessen, die vermöge ihrer Stärke und Ergiebigkeit (M. latissimus dorsi) für das Klavierspiel der Zukunft von wesentlicher und entscheidender Bedeutung werden kann. Diese Schulterblattsenkung, die „eine ganz ungewöhnliche Herrschaft über die Koordination der tätigen Muskelgruppen erfordert", ist, wie R. du Bois Reymond ausdrücklich bestätigt, „der Form und dem Grade nach für den Physiologen neu und überraschend". Der Wert dieser Bewegung ist praktisch der, dass wir erstens in den Besitz der stärksten Muskelquelle gelangen, zweitens den vollkommensten Zusammenschluss aller beteiligten Muskelgruppen erreichen und infolgedessen schliesslich drittens jene Einheit bewusster Bewegungen ermöglichen, die als höchster und letzter Zweck des Kunstspiels überhaupt zu gelten hat; denn „es kommt nicht darauf an, stets die ganze Kraft, welche die Muskeln hergeben können, zur Entfaltung zu bringen, sondern vielmehr auf die richtige Art ihrer Vermittlung der auszuführenden Bewegungen." Das der Kern der für die künftige Technik massgebenden Schrift! Der weitere Vorzug derselben liegt in der höchst einfachen und klaren Darstellung der anatomischen Grundlagen, sowie in der praktischen Erläuterung der hauptsächlichen Muskelfunktionen, d. h. in der angewandten Muskelphysiologie. Der moderne Klavierpädagoge hat damit endlich das, was ihm bislang fehlte: einen ausgezeichneten und sicheren Führer durch das immerhin schwierige und den meisten noch fremde Gebiet aller auf das Klavierspiel bezüglichen physiologischen Probleme. Es ist nunmehr Sache der pädagogischen Verbände und leitenden Kreise (Akademieen und Institute), vor allem aber Sache des Staates, auf dieser gewonnenen Grundlage aufzubauen und ein einheitliches System zu schaffen, das dem lernäischen Methodenungeheuer endgültig den Garaus macht, indem es unter Anlehnung an die Natur die Gesetze und Ergebnisse der modernen physiologischen Forschung ins Praktische überträgt und sie jedem Lehrer, der als Bildner doch auch in diesen Dingen ein objektives Wissen sein eigen nennen muss, zur unabweislichen Pflicht macht. Was E. Caland schliesslich über „Pro- und Supination" (cf. das vorzügliche photographische Material der Adduktions- und Abduktionsstellung [Röntgenbilder]), über die „aktive Fixation", „isolierte Kontraktion", sowie über den „freien Fall" und die Bedeutung der Innendrehung der Hand (Pronation) sagt, darf als wichtige positive Ergänzung der genialen „Deppeschen Lehre" gelten. Das Buch, dessen Tafeln und Bilderbeilagen ebenso vorzüglich wie interessant, sollte demnach als physiologischer „Leitfaden" jedem Pädagogen von Bildung und Geschmack zur Hand sein. R. M. Breithaupt

MUSIKALIEN

185. **Denkmäler deutscher Tonkunst:** Erste Folge. 19. Bd. Arien von Adam Krieger. Herausgegeben von Alfred Heuss. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig 1905.

Kriegers Name ist heute nicht vielen mehr bekannt; die Musikschriftsteller sprechen über ihn im wesentlichen nur auf Grund dessen, was Becker seinerzeit in der „Neuen Zeitschrift für Musik" veröffentlichte. Neues biographisches Material haben Fürstenau u. a. beigebracht; ihnen reiht sich jetzt Heuss an, dem es gelungen ist, einige weitere Quellen zu erschliessen. Krieger ist 1634 in Driesen geboren, war Schüler des Hallenser Scheidt und lebte etwa von 1650 ab in Leipzig, wo er neben der Musik auch humanistische Studien an der Universität getrieben zu haben scheint. Mit hervorragenden Musikern wie Rosenmüller hat er sicherlich in Verkehr gestanden; auch mag er ein Kollegium

Digitized by Google

musicum geleitet haben. 1655 wurde er Organist an der Nikolai-Kirche. Später siedelte Krieger nach Dresden über; um die Nachfolge des 1657 gestorbenen Thomaskantors Tob. Michael bemühte er sich von dort aus vergeblich, trotzdem der Kurfürst und seine Gemahlin sich für ihn beim Rate der Stadt verwandten. Nicht viel später ist Krieger wohl Nachfolger Klemms als Hoforganist in Dresden geworden. Dass er mit H. Schütz in Verbindung gestanden, ist anzunehmen, aber nicht zu beweisen. Er starb am 30. Juni 1666. Kirchenkompositionen von ihm sind ausser einem kleinen Reste nicht auf uns gekommen; einen Teil der „Arien" hat er selbst herausgegeben. Freunde sammelten seine in weiten Kreisen bekannten Lieder, deren manches seine Entstehung in studentischen Kreisen gefunden zu haben scheint, und gaben sie in Druck. Diese Sorglosigkeit Kriegers in bezug auf Bekanntgabe seiner Schöpfungen mag wenigstens zum Teil darin begründet liegen, dass er allem Anscheine nach eine überaus heitere und gesellige Natur war, die die Gegenwart, guten Wein und schöne Frauen liebte und der Zukunft nicht sonderlich achtete. Viele seiner Liederdichtungen (er war ein über den Durchschnitt hervorragender Dichter) scheinen Erlebtes widerzuspiegeln. In seiner Einleitung zu den Arien Kriegers hat Heuss dessen Stellung in der Geschichte des deutschen Liedes vortrefflich angegeben; Krieger steht mitten in der Bewegung, die dem Liede Einflüsse des Volksliedes in bezug auf Symmetriegesetze, Einflüsse der Tanzmusik in bezug auf prägnante Rhythmik und Verwendung kurzer Motive zuführte. Er hat diese Gesetze musikalischen Gestaltens in künstlerisch fein empfundener Weise verwendet, ist Trivialitäten aus dem Wege gegangen und hat so seine geschlossenen Liedformen mit ursprünglichem Inhalte zu füllen verstanden, dass man die Arien noch heute gern hören wird. Die Liedform ist für Krieger so bezeichnend, dass er sie auch grösseren, ihrer Natur nach darüber hinausgreifenden Schöpfungen zugrunde legte. Seine starke Empfindungskraft liess ihn aber nicht in formalistischer Engherzigkeit aufgehen; wo es die Natur seiner den Kompositionen unterlegten Dichtungen verlangt, durchbricht er die Gesetze strenger Symmetrie und weiss überaus wirkungsvolle Steigerungen zu erzielen. Die Sammlung bietet Liebeslieder, Trinklieder u. a. m. Es steckt eine Fülle von Stimmung in den Gesängen; hervorragend sind einige humoristische Lieder. Alles in allem ist Krieger als Musiker eine durchaus originale Erscheinung, die wert ist, dass man ihr eine gebührende Aufmerksamkeit erzeigt.

Prof. Dr. Wilibald Nagel

186. **Emil Sjögren:** Sonat (A-dur) för Piano, op. 44. Verlag: Musikaliska Konstförningen, Stockholm.

Für Haus und Unterricht wird diese nicht zu schwer geschriebene Sonate als angenehme Bereicherung der Klavierliteratur gelten können. Sie bewegt sich auf mittlerer Linie, von Seichtheit wie Tiefe gleich fern, ist mit gutem Können klavieristisch gearbeitet und weist, zwar nicht in der Form, aber in der Erfindung neben Gewohntem, landläufig Glattem doch manchen Zug eigenartigeren Charakters auf, der, wenn er auch keine markante Physiognomie an dem Tonsetzer selbst erkennen lässt, doch Liebhaber nördlicher Kunst erfreuen wird. Nur Anfang und Schluss des Adagios sind in der Erfindung etwas wohlfeil.

187. **Léopold Wallner:** Sonate Romantique. Verlag: Schott frères, Brüssel.

Die auf den Stimmungswert dieser Sonate zielende Bezeichnung „romantisch" kann als Freibrief für ihren geringen musikalischen Gehalt nicht genügen. Es stehen da auf 26 Seiten Folgen von Tönen und Akkorden in solchen verschwimmenden Farben und weichlichen, blassen Konturen — abgesehen von den allzu häufigen chromatischen Wagnerismen —, dass irgendwelche rechte Freude daran nicht aufkommen kann. Die Sonate erweckt auch trotz der offenbaren auf Form gerichteten Absicht doch nicht den Eindruck organischen Wachstumes, befriedigender baulicher Meisterung. Ohne erfindungs-

ed by Google

kräftigere, einigermassen originelle Gedanken und eine klaviertechnisch wenigstens interessante Verarbeitung werden solche Niederschriften von eigentlich nur Aneinanderstückelungen wenig charakteristischer Einfälle, so gut sie gemeint sein mögen, eben niemals den Anspruch auf ernstere Beachtung erheben können. Die seinerzeit besprochenen — ebenfalls „romantischen"! — Oboestückchen aus derselben Feder waren da eine weit bessere Talentprobe und scheinen für den Umfang dieser Begabung Richtlinien zu enthalten.

188. **Henryk Melcer:** I. Concerto pour Piano et Orchestre. Verlag: Ludwig Doblinger, Wien.

Klavierkonzerte sind oft hauptsächlich Aufstapelungen der individuellen technischen Fertigkeiten ihrer Schöpfer, die sich ja auf unendlich verschiedene Gebiete der Spielweise dieses Instrumentes erstrecken können. Nur selten — und das sind dann eben die häufiger gespielten, von den Meisterwerken nicht erst zu reden — ist ihr Inhaltswert und ihre Formensprache von besonderer Bedeutung. Dies muss auch von dem vorliegenden, in c-moll stehenden Konzerte gesagt werden. Soviel aus der Bearbeitung für zwei Klaviere zu ersehen ist, kann der Verfasser flüssig und wirkungsvoll schreiben. Die Ansprüche auf technisches Reproduktionsvermögen, besonders höchste Geläufigkeit, Übereinandergreifen der Hände u. a. m. sind nicht gering. Aber es dürfte wahrscheinlich sein, dass Inhalt und Form verwöhnten, um nicht zu sagen höchsten, Ansprüchen nicht genügen werden. Das in keinem Falle unvornehme Stück enthält ja manches Hübsche, so im gesangsvollen Adagiosatze. Der pathetisch gehaltene erste Satz übertrifft auch, relativ gesprochen, den scherzoartigen Schlussteil an gedanklichem Werte. Das Gesamtbild ist aber doch vorwiegend das eines mehr „ad usum proprium" geschriebenen, über den anständigen Durchschnitt nur wenig emporragenden Werkes.

189. **Franz Mikorey:** Klavierkonzert in A-dur mit Orchester. Verlag: C. F. Kahnt Nachf., Leipzig.

In diesem Werke werden Pfade gewandelt, die diejenigen des im vorgehenden besprochenen an aristokratischem Wesen um ein Erkennbares übertreffen. Es ist dies ganz offenbar kein für in erster Linie virtuose Zwecke geschriebenes Werk, sondern Soloinstrument und Orchester — auch in diesem Falle liegt mir nur die Bearbeitung für 2 Klaviere vor — treten hier mehr in den Dienst eines Höheren, Übergeordneten, des Kunstwerkes an sich. Die formale Technik ist sicher und im allgemeinen gut gerundet. Mit Ausnahme des etwas gewaltsam anmutenden Überganges vom Largo zum Schlussteile gibt es da nirgends eine Lücke, eine allzu bequeme oder eine harte Fortführung der Linie, und das bedeutet schon etwas. Auch die Behandlung des nicht leichten Klavierparts und seine Ergänzung und Durchsetzung mit dem Orchester zeugen von sicherem Können. Meines Empfindens hätte sich aus dem auch in den Nebengedanken recht glücklich erfundenen Material des ersten Satzes wohl noch mehr herausholen lassen, das Hauptthema dominiert ein wenig zu sehr. Das Largo mit der beachtenswert hier angebrachten Kadenz und der Schlussteil enthalten ebenfalls nicht übles Material. Das Hauptthema des letzteren ist deutlich erkennbar vom Geiste des Hauptthemas des Eröffnungssatzes beeinflusst, was zur Einheitlichkeit des Werkes mit beiträgt. Stören könnten den oder jenen, der da besonders anspruchsvoll ist, die chromatischen Folgen alterierter Akkorde auf S. 61. Wer gedenkt da nicht der Walküre? Der vorherrschende Eindruck dieses dem Herzog von Anhalt gewidmeten Konzertes ist jedenfalls ein guter, und mancher wird Interessantes und Dankbares in dem ernst angelegten Werke finden.

190. **Karl Kämpf:** Zwei Melodieen für Streichorchester, op. 26. — Hiawatha, Suite für grosses Orchester, op. 27. — Verlag: Otto Jonasson-Eckermann & Co., Berlin.

Digitized by Google

Die Melodieen sind anspruchslose Stücklein, durch keine Besonderheit ausgezeichnet. Die Suite ist durch Stimmungen aus dem bekannten Longfellowschen Epos angeregt. Ein starkes Talent hätte wohl beträchtlich mehr daraus gemacht. Beispielsweise enthalten die den Teilen „Minnehaha" und „Chibiabos" vorangestellten Verse auch noch anderes, als die Musik zu schildern sucht. Sie malt nur mit einer Farbe, dort finden sich aber deren mehr. Ein abrundender fünfter Teil hätte dem Werke gewiss wohlgetan. So, wie es angeordnet ist, versickert es. Die Erfindung — einmal, im ersten Satze, läuft das Nibelungenschicksalsmotiv mit unter — und ganze Art der Tonstücke deutet auf ein mittleres Können und Wollen. Innerhalb seiner engeren Grenzen ist es nicht unliebenswürdig. Die Instrumentation ist im allgemeinen sicher, sie bewegt sich in üblichen Bahnen. Einige unnötige Härten — auch kleine Druckfehler — finden sich hier und da. Für leichtere Unterhaltungskonzerte wäre die Suite nicht übel zu verwenden, das Opus 26 auch für Dilettantenorchester. Alfred Schattmann

191. **Cornélie van Oosterzee:** Chansons sentimentales. op. 54. — Zwei Lieder für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. op. 59. Verlag: A. A. Noske, Middelburg.

Die bekannte holländische Komponistin hat bereits durch eine grosse Anzahl meist in dem graziös lyrischen Genre sich bewegenden Kompositionen instrumentaler und vokaler Natur ihr schönes Talent bewiesen. Ihre als op. 54 erschienenen „Chansons sentimentales" machen davon keine Ausnahme. Es sind fein rhythmisierte melodische Liedchen, die Sängerinnen mit guter französischer Aussprache eine willkommene Abwechslung im Liederprogramm bieten. Weniger kann ich mich mit op. 59, No. 1 „Lenzentzücken" befreunden. Es ist ein wohl schwungvoll gemeintes Lied, das aber durch eine verzogene Rhythmik im Flusse stockt, ferner durch eine geringwertige Behandlung der Dichtung diese keineswegs erschöpft. op. 59 No. 2 ist in vieler Beziehung darin besser geraten, wenn ich auch manche auf Kosten der melodischen Phrase gemachte Silbendehnung nicht gerade für geschmackvoll halten kann.

192. **Arnold Nielsen:** Kaerlighed. Sieben Gesänge. Zwei Hefte. op. 3. Nordischer Musikverlag, Kopenhagen.

Eine eigenartig sprunghafte Komponistennatur tritt uns in diesen Liebesliedern entgegen. Keiner der sieben Gesänge vermag vollständig zu befriedigen. Hohles Pathos, trockene Melodik, musikalische Ungeschicklichkeiten wechseln mit Momenten tiefer Empfindung, starken, fast dramatischen Ausdrucks und interessanter Harmonik. Ein abschliessendes Urteil über die vorliegenden beiden Hefte zu fällen, ist insofern schwierig, als es auf alle Fälle ein schiefes Bild von dem Talent Nielsens geben würde, auf dessen Weiterentwicklung man gespannt sein darf. Mir scheint die Herausgabe des op. 3 verfrüht.

193. **Karel Mestdagh:** Lieder und Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Lieder von glatter, sauberer Arbeit — nichts weiter. Ihre Drucklegung war ebensowenig eine zwingende Notwendigkeit, als ihr Verbleib in dem Manuskriptenschubfach ihres Schöpfers ein Verlust für die Literatur gewesen wäre.

194. **Rudolf Horwitz:** Sechs Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. op. 1. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Auch dieser Komponist versteht seinen Gesängen eine glatte, für ein op. 1 fast allzu glatte Faktur zu geben. Seine Erfindung ist nicht gerade bedeutend, doch gegenüber der des Holländers Mestdagh eigenartiger und tiefer. Ihm ist der poetische Stoff nicht nur das Mittel zum Zweck, ein hübsch abgerundetes Lied zu schreiben, er sucht verschiedentlich, wenn auch noch nicht überzeugend, die Dichtung musikalisch charakterisierend auszudeuten. Adolf Göttmann

REVUE DER REVUEEN

SCHWEIZERISCHE MUSIKZEITUNG (Zürich) 1906, No. 15—19. — Hermann Schollenberger: „Andreas Späth." Ein Verschollener. Zum Gedächtnis seines dreissigjährigen Todestages: 26. April 1876. Späth wurde 1792 im coburgischen Dorfe Rossach geboren und bewies schon in früher Jugend grosses musikalisches Talent, das ihn zur Komposition von Kantaten, Motetten und Chören befähigte. Er wirkte 11 Jahre lang als Organist und Kapellmeister in Morges am Genfersee, folgte 1833 einem ehrenvollen Rufe nach Neuchâtel als Musikdirektor und Gesangslehrer am dortigen Collège. Im Jahre 1841 wurde er als Konzertmeister an der Herzogl. S. Coburg-Gotha'schen Hofkapelle nach Coburg berufen. Durch seine Freundschaft mit Leonhard Widmer, dem schweizerischen Volksdichter, wurde der Volksgesang wieder mit bedeutendem Erfolge gepflegt. Auf dem Gebiete der Kirchenmusik, vor allem aber als Opernkomponist hat Späth Hervorragendes geleistet. Den Gipfelpunkt seines künstlerischen Schaffens erreichte er mit der Oper „Omar und Sultana." Seine Opernkompositionen bewegen sich alle nach der romantischen Seite hin, speziell in romantisch-komischer Richtung; die Libretti hat sämtlich Widmer geschrieben. — G. Bundi behandelt „Liszt's Tellkapelle" und beklagt, dass dieses Werk, „in dem ein Meister die Herrlichkeit unserer Heimat besungen hat," nur so wenigen bekannt sei. Friedrich Klose hat das Werk für Orchester bearbeitet.

FINSK MUSIKREVY (Helsingfors) 1906, No. 6—12. — K. Flodin widmet „Martin Wegelius" einen warmen Nachruf und würdigt eingehend seine grossen Verdienste um die Musik in Finland. — Andor Cserna beschäftigt sich in einer Skizze mit dem künstlerischen Schaffen „Carl Goldmark's." — Die Hefte enthalten ferner: Otto Andersson: „Inhemska musiks träfvanden i äldre tider" (Fortsättning) — Herbert Spencer: „Musikens härkomst och upp gift" (Slut). — E. Nervander: „Finska teaterns grundläggare Kaarlo Bergbom." — Otto Andersson: „Sången i skolan." — Heinrich Pudor: „Till kammarmusikens historia." — Knud Harder: „Musiklif i Köpenhamn."

ZEITSCHRIFT DER INTERNATIONALEN MUSIKGESELLSCHAFT (Leipzig) 1906, Heft 9 u. 10. — Adolf Koczirz: „Bemerkungen zur Gitarristik". Verfasser gibt einen kurzen Überblick über die historische Entwicklung des Gitarrespiels und seine Verbreitung in Deutschland. — Donald Francis Tovey: „The vitality of artistic counterpoint". — H. Leichtentritt beklagt in einem Artikel „Aufführungen älterer Musik in Berlin", wie wenig zielbewusst die Pflege älterer Musik gehandhabt werde. — J. G. Prod'homme: „Pierre Corneille et l'Opéra français". — Herbert Antcliffe: „Whistler and modern Music". — Heinrich Hammer: „Das 42. Tonkünstlerfest des Allgemeinen Deutschen Musik-Vereins".

DAS DEUTSCHE VOLKSLIED (Wien) 1906, No. 6 u. 7. — „Das Volkslied in Österreich", ein Aufruf zur Sammlung und Aufzeichnung aller Volksdichtung und Volksmusik, zwecks Herausgabe der gesamten Volksdichtung und Volksmusik der einzelnen Völker und Stämme Österreichs seitens des Unterrichtsministeriums. —

Franz Scheirl: „Der Phonograph im Dienste des Volksliedes". — „Hirtenlieder zur Zeit der Geburt Christi", wie sie in Ebensee heute noch gesungen werden.

DAS HARMONIUM (Leipzig) 1906, No. 5—7. — Hans Freimark: „Hausmusik vor 300 Jahren". — „Das Harmonium auf der Berliner Musik-Fachausstellung 1906."

CORRESPONDENZBLATT DES EVANGELISCHEN KIRCHENGESANG-VEREINS FÜR DEUTSCHLAND, 1906, No. 8. — Chr. Drömann: „Was kann von seiten des Kantors (Gesanglehrers) und Organisten geschehen zur Hebung unseres kirchlichen Gemeindegesanges?"

MUSIKALISCHES WOCHENBLATT (Leipzig) 1906, No. 24—32. — Franz Dubitzky: „Wie erhalten wir ein lichteres Notenbild?" (Fortsetzungen). — Erich Kloss: „Bayreuth 1906". — Eduard Reuss: „Die Nacht der Liebe in ‚Tristan und Isolde'".

SIGNALE FÜR DIE MUSIKALISCHE WELT (Leipzig) 1906, No. 38—46. — Siegmund von Hausegger: „Gedanken zur Besetzung klassischer Orchesterwerke". — „Instrumentierungskunst und Partiturspiel" mit F. Pr. unterzeichnet. — Otto Neitzel: „Das 42. Tonkünstlerfest des Allgemeinen Deutschen Musikvereins in Essen". — Charles Karlyle bespricht „die Saison in Covent Garden", und widmet „Manuel Garcia" einen warmen Nachruf. — Karl Thiessen: „Alte Klaviermusik im Hause".

NEUE MUSIKALISCHE PRESSE (Wien) 1906, No. 14 u. 15. — Emil Sutro: „Das Doppelwesen des Denkens und der Sprache". — Eduard Reuss: „Die sechste Symphonie von Gustav Mahler und ihre erste Aufführung". — Fritz Lange: „Der Bruder Joseph Haydns". — Victor Lederer: „Flamin, der letzte Davidsbündler".

RHEINISCH-WESTFÄLISCHE SÄNGER-ZEITUNG (Iserlohn) 1906, No. 5. — Max Arend: „Der Kölner Männer-Gesang-Verein in Leipzig". — Ludwig Riemann: „Das Volkslied im niederrheinischen Industriegebiet".

MUSIKALISCHE RUNDSCHAU (München) 1906, No. 12 u. 13: Hermann Ritter: „Das Virtuosentum in der Musik". — P. S. Alexejew: „Mozarts Flötencompositionen". — Paul Stauber: „Die Wiener Volksoper". — Franz Gräflinger: „42. Tonkünstlerfest in Essen".

NEUE MUSIK-ZEITUNG (Stuttgart) 1906, No. 20. — Siegmund Benedict: „Das Geheimnis von Bayreuth". — Erich Kloss: „Drei Jahrzehnte Bayreuther Festspiele". — Hans von Wolzogen: „Alt- und Neu-Bayreuth". — C. Fr. Glasenapp: „Bayreuth im Jahre 1875".

MONATSSCHRIFT FÜR SCHULGESANG (Essen a/R.) 1906, Heft 3 u. 4. — Dr. Küffner: „Zur Lage des Gesangunterrichts in Bayern". — Arthur Liebscher: „Hausmusik für die Volksschule". — E. Prinz: „Geistige Beherrschung der Tonvorstellungen".

NEUE FREIE PRESSE (Wien) 1906, 15. Juli. — A. Streit: „Das Münchener Festspielhaus".

BRESLAUER ZEITUNG 1906, 28. Juni. — Cyrisk Fischer: „Ein Meister der Geige"; zu Josef Joachims 75. Geburtstage.

PRAGER TAGBLATT 1906, 15., 24. u. 29. Juli. — Richard Batka: „Richard Wagner in Teplitz". — „Dreissig Jahre Bayreuth". — Rudolph Procházka: „Charakterbilder aus dem älteren Musik-Prag: Hans Seeling, der Komponist der ‚Schilflieder' und ‚Loreley'".

Wegen Raummangels musste diesmal von einer eingehenderen Behandlung der aufgeführten Artikel Abstand genommen werden.

UMSCHAU

NEUE OPERN

Alexandre Georges: „Kleopatra", nach einem Textbuch von Jean Richepin.

Vincent d'Indy: „Phaedra und Hippolyt", Buch von Jules Bois, soll an der Komischen Oper in Paris zur Erstaufführung gelangen.

M. de Lunghi: „Raffael", eine dreiaktige Oper, wurde im Teatro Felice in Sinigaglia zum ersten Male aufgeführt.

AUS DEM OPERNREPERTOIRE

Berlin: Das Theater des Westens kündigt folgende Novitäten an: Eugen d'Albert („Tiefland"), Gustav Kulenkampff („Anne-Marei"), Claude Terrasse („Der Kongress von Sevilla"; „Der Herr von Vergy"), Josef Manas („Unser Theodor"), Bertrand Sänger („Bonbonnière"), Franz Léhar („Der Göttergatte").

Lortzing-Theater. Aus dem Spielplan der ersten Saison sind an Neuerwerbungen von Opern und Operetten zu nennen: „Die Arlesierin" von Bizet, „Zwei Witwen" von Smetana, „Der König der Berge" von Schumacher und Schönau, „Der verlorene Sohn" von Wormser. Als Neueinstudierungen werden „Doktor und Apotheker" von Dittersdorf, „Die Grossherzogin von Gerolstein" von Offenbach, „Das Spitzentuch der Königin" von Strauss in Szene gehen, denen sich Aufführungen von „Zauberflöte", „Freischütz", „Undine", „Zar und Zimmermann" u. a. anreihen.

Brüssel: Das Monnaie-Theater wird in der kommenden Spielzeit Strauss' „Salome" zur Aufführung bringen.

KONZERTE

Berlin: Die Programme für das zweite Konzert (26. Oktober) und die Kammermusik-Matinee (28. Oktober) des Händelfestes sind nun auch festgestellt worden. Das zweite Konzert unter Leitung von Joseph Joachim bringt das Orgelkonzert in g-moll, Arien aus der Oper „Rinaldo" und aus dem „Herakles", die Ouvertüre zur Oper „Agrippina", das Concerto grosso in h-moll und zum Schluss die Cäcilien-Ode. Solistisch sind an der Ausführung des Programms Emilie Herzog, Pauline de Haan-Manifarges und Felix Senius beteiligt. In der Matinee am 28. Oktober gelangen Sonaten für zwei Oboen, für Gambe, für Violine, eine Sonate für Flöte, Violine und Cembalo, Kammerduette für Sopran und Alt und für Sopran und Bass und einige Klavierstücke zur Aufführung, an der u. a. die Damen Herzog, de Haan-Manifarges, Marie Bender, Joseph Joachim, Robert Hausmann, Johannes Messchaert, Paul Prill beteiligt sein werden.

Essen: Die Musikalische Gesellschaft plant für 1907 ein mehrtägiges Bachfest unter Mitwirkung des Leipziger Thomanerchors, Bachvereins und Gewandhausorchesters.

TAGESCHRONIK

Der XIX. deutsche evangelische Kirchengesangvereinstag, der, wie bereits mitgeteilt, unter dem Vorsitz des Oberkonsistorialrats D. Flöring-Darmstadt in Schleswig stattfinden soll, wird nach neueren Bestimmungen vom 2. bis 4. September abgehalten werden, da der früher angekündigte Termin (18. und 19. September) aus örtlichen Gründen nicht beibehalten werden konnte.

Preisausschreiben für Musiker. Ein französisches Konsortium, bestehend aus der Pariser Musikverlagsanstalt A. Astruc et Cie., dem französischen Grossindustriellen Henri Deutsch de la Meurthe und dem Fürsten Albert von Monaco, hat die Ausschreibung eines internationalen Concours Général de Musique angekündigt. Nach den Bedingungen (zu haben bei der Société Musicale, Paris, 32 Rue Louis le Grand) bestehen folgende Abteilungen und Preise: 1. Oper oder lyrisches Drama (30000 fr.), 2. Komische Oper (12000 fr.), 3. Ballet oder Balletpantomime (8000 fr.), 4. Trio für Klavier, Violine und Cello (3000 fr.), 5. Sonate für Klavier und Violine (2000 fr.). Die dramatischen Kompositionen, die den ersten Preis der Jury erhalten, werden im Theater in Monaco (Direktor: Raoul Günzburg) oder auf einer grösseren Pariser Bühne zur Darstellung gebracht. Die Textbücher zu den dramatischen Kompositionen können vom Komponisten selbst oder von einem anderen Autor geschrieben sein. Vorschriften über Anzahl der Akte und Szenen werden nicht gemacht; nur muss die Aufführungszeit eine normale sein. Das Ballet muss so sein, dass es den künstlerischen und choreographischen Anforderungen einer grossen Bühne entspricht, und das Trio wie die Sonate müssen den Charakter von Kammermusikwerken tragen. Die Frist läuft am 31. Okt. 1906 ab. Der Jury gehören u. a. Saint-Saëns, Jules Massenet, Pedro Gailhard (Direktor der Grossen Oper), Albert Carré (Direktor der Opéra comique), Victor Capoul, Vincent d'Indy, Charles Lecocq, André Wormser, Chevillard, Taffanel, Catulle Mendès und Raoul Günzburg an.

Es wird unsere Leser interessieren, zu erfahren, dass auf der diesjährigen „Musik-Fachausstellung" in Berlin der Zeitschrift „Die Musik" für hervorragende Leistungen Diplom und Ausstellungsmedaille zuerkannt worden sind.

Ein Denkmal Chopin's in Paris. Der an Denkmälern so reiche Park Monceau wird ein neues Monument erhalten. Es ist das Denkmal Chopin's, das der Künstler Jacques Froment-Meurice ausgeführt hat, und besteht in einem herrlichen Marmorstein, dessen weisser Glanz aus dem Grün der Gebüsche reich hervorglänzt und aus einem von Geissblatt und Efeu umrankten Relief, das den Tondichter am Klavier, von der Muse zu seinen unsterblichen Melodieen begeistert, darstellt.

Eine Rundreise durch den Westen der Vereinigten Staaten, nach Kanada, Kolorado, Kalifornien, Texas usw. unternimmt in der kommenden Saison das Chicagoer Symphonie-Orchester unter Leitung von Alexander von Fielitz.

Das Lamoureux-Orchester aus Paris (Dirigent: Camille Chevillard) wird im Oktober eine Rundreise durch Deutschland unternehmen. Nach einigen Konzerten in Nord-Frankreich wird es sich in Köln, Hamburg, Hannover, Berlin, Leipzig, Dresden, Frankfurt a. M., Mannheim, Stuttgart, Strassburg i. E. hören lassen, um dann die Hauptstädte der Schweiz zu besuchen.

Die Philharmonische Gesellschaft in New York verpflichtete W. J. Safonoff auf drei Jahre als ständigen Leiter ihrer philharmonischen Konzerte.

Friedrich Klose wurde als Lehrer für Kontrapunkt und Kompositionslehre an die Akademie der Tonkunst in München berufen.

Kapellmeister Paul Ottenheimer vom Nürnberger Stadttheater wurde als Nachfolger von Leo Blech zum ersten Kapellmeister am Landestheater in Prag gewählt.

Kapellmeister Karl Gille vom Hamburger Stadttheater ist für das Kaiser-Jubiläums-Theater in Wien verpflichtet worden.

Organist Gustav Beckmann in Essen erhielt den Titel Kgl. Musikdirektor.

Herzog Friedrich II. von Anhalt verlieh an seinem 50. Geburtstage dem Hofkapellmeister Franz Mikorey sowie dem Musikdirektor Franz Preitz (Zerbst) den Orden für Kunst und Wissenschaft. Gleichzeitig wurde der Tenorist Oskar Feuge von der Dessauer Hofoper zum Kammersänger ernannt.

TOTENSCHAU

Am 28. Juli † in Lemberg der Direktor der Philharmonie Leopold Lityński.

Am 29. Juli † Alexandre Luigini, Kapellmeister an der Komischen Oper in Paris. Die musikalische Welt Frankreichs verliert in ihm ihren besten Kapellmeister, man kann sagen den einzigen tüchtigen Kapellmeister, der seit Jahren an der Spitze eines Opern-Institutes gestanden hat. Luigini war, wie jedes Jahr, während der Opernferien nach Mont-Dore gegangen, als eine akute Erkrankung der Leber sich bei ihm einstellte, der er nach kurzer Zeit erlegen ist. In seiner Wohnung, 32 Boulevard Haussmann in Paris, wo vor ihm lange sein Direktor Albert Carré gewohnt hat, ist er dahingegangen, betrauert von der musikalischen Welt Frankreichs und seinen zahlreichen Freunden und Verehrern. — Luigini wurde am 9. März 1850 in Lyon geboren als Sproß einer Musikerfamilie aus Modena. Er besuchte das Konservatorium in Paris und erhielt in der Violinklasse von Dancla im Jahre 1869 einen zweiten Preis. Im Jahre 1870 zu den Waffen gerufen, machte er den Krieg in der Rhône-Armee mit. Im Jahre 1872 wurde er Konzertmeister der Grossen Oper in Lyon unter der Leitung seines Vaters, um im Jahre 1877 die Orchesterleitung selbst zu übernehmen. Als 1897 Albert Carré Direktor der Komischen Oper in Paris wurde, war eine seiner ersten Taten, Luigini zu sich nach Paris zu berufen. Nur kurze Zeit stand er der Komischen Oper fern, während er die Opern-Saison der Gebrüder Isola in der Gaité dirigierte. Seit 1904, nach dem Abgang André Messager's, fungierte Luigini als Kapellmeister der Komischen Oper und brachte fast alle Neuheiten und Neueinstudierungen wie: „Louise" von Charpentier, „Pelleas und Melisande" von Debussy, „Titania" von Georges Hue, „Alceste", „Iphigenie" und „Orpheus" von Gluck, „Muguette" von Missa, „Les pêcheurs de St. Jean" von Widor, „La Cabrera" von Gabriel Dupont, „Helena" von Saint-Saëns, „Miarka" von Alexander Georges und „Aphrodite" von Camille Erlanger mit durchschlagendem Erfolg heraus. Sehr verehrt von seinen Musikern und Sängern bewahrte er doch immer seine Autorität. Man erkannte in ihm den bedeutenden zielbewussten Meister, aber auch den wohlwollenden Freund, der für jeden ein liebenswürdiges Wort stets bereit hatte. Von seinen Kompositionen gehören sein Ballet égyptien und La voix des cloches zu dem eisernen Bestand aller französischen Orchester. Sein Verschwinden bedeutet einen unersetzlichen Verlust für die Komische Oper. Max Rikoff

Am 29. Juli † in Darmstadt, 70 Jahre alt, der Hofmusikmeister Karl Anton.

Am 1. August † in Berlin im Alter von 45 Jahren der Pianist Felix Dreyschock, ein vortrefflicher Klavierspieler und ausgezeichneter Pädagoge.

Der ehemalige langjährige Bassist des Prager Deutschen Landestheaters, Josef Eichberger, † am 2. August in Wien.

Digitized by Google

KRITIK

OPER

GOTHA: In seiner Tätigkeit als Operndirigent sind Alfred Lorenz ziemlich enge Grenzen gesteckt, da die Leitung unserer Bühne mit nur beschränkten Mitteln zu rechnen hat. Immerhin konnte er mit Hilfe auswärtiger Kräfte (Andreas Moers, Paula Doenges) eine Reihe Wagnerscher Werke in anerkennenswerter Weise zur Aufführung bringen (Walküre, Tannhäuser, Tristan, Fliegender Holländer — letzteren nach Bayreuther Muster ohne Pause). Der Vollständigkeit wegen sei erwähnt die Erstaufführung der Oper „La Biondinetta" von Spiro Samara, die im Stile der Jungitaliener manche schöne musikalische Momente und dramatische Effekte aufweist, ohne doch nachhaltig wirken und fesseln zu können. O. Weigel

RIO GRANDE DO SUL: Elend steht es um die italienischen Operntruppen, die hier alljährlich auftauchen. Ein kümmerliches Orchester, unmögliche Dekorationen, hohe Preise, schlechte Kräfte sind stereotyp; trotzdem lässt man sich bei der sonstigen musikalischen Dürre immer wieder verleiten, die Vorstellungen zu besuchen. Ich hörte mir Cavalleria und Bajazzi an; doch dieses Abends Qual war so gross, dass ich auf weitere Genüsse gern verzichtete. Übrigens gibt es alljährlich dasselbe Menu, obgleich als Lockvögel immer einige neue Opern verheissen werden. Fr. Köhling

KONZERT

BOSTON: Die verflossene Musiksaison war nicht besonders interessant. Es sah aus, als ob Wilhelm Gericke, der uns mit Schluss derselben verliess, gleichgültig geworden wäre. Die Programme waren eintönig und die neuen Werke recht selten. Eine Neuerung, die Unikum in der Geschichte des Boston-Symphonie-Orchesters ist, war das Engagement Vincent d'Indy's für die Leitung eines der regelmässigen Konzerte. Es war kein Erfolg: d'Indy ist der geborene Nichtdirigent. Seine Art ist geradezu einschläfernd. Ein weniger gutes Orchester hätte zweifellos umgeworfen. Dazu brachte er seine zweite Symphonie (in B-dur), die uns in der vorigen Saison schon auf die Folter gespannt hatte. Erfreulicher waren seine Istar-Variationen und seine Bergsymphonie (op. 25) mit Piano. Das grosse Ereignis der Saison war Mahlers Fünfte Symphonie (cis-moll). Für mich war sie die erfreulichste Bekanntschaft, die ich seit Jahren gemacht habe. Wie da alles singt und leuchtet und blüht! Das ist Schubert redivivus. Es war das erstemal, dass ein Mahlersches Werk in Boston gespielt wurde, und die Aufführung war über alles Lob erhaben. Die Solotrompete (Herr Kloepfel) und das Solohorn (Max Hess) waren wundervoll. Die Symphonie musste auf Verlangen im nächsten Konzert wiederholt werden. Die anderen Nova waren: Chausson's Symphonie in B-dur (op. 20), ein ernstes, schönes Werk, und eine saftlose c-moll Symphonie von Webber, einem Amerikaner. Dann Boehe's „Odysseus' Ausfahrt und Schiffbruch", Dvořák's „Waldtaube" und Glazounoff's „Kremlin", ein fürchterliches Spektakelstück. Von Ouvertüren waren neu: Busoni: Lustspiel-Ouvertüre op. 38, Smetana: Libussa, Schillings: Pfeifertag (III. Akt), Elgar: In the South und Harcourt: Tasso. Von Konzerten waren neu: Jaques-Dalcroze: c-moll Violinkonzert (Henri Marteau), Sinding: A-dur Violinkonzert (Felix Winternitz) und Strube's fis-moll Violinkonzert (Tim Adamowski). Dieses letzte Konzert — es verdiente eher den Namen einer Suite

— ist das Werk eines ernsten und hochbegabten Musikers, der seine eigenen Wege wandelt und Grosses zu sagen hat. Das Konzert ist schwierig, aber dankbar und sollte die weiteste Verbreitung finden. — Im übrigen hörten wir nur die alte Leier. Für eine Saison, die 24 Konzerte umfasst, wahrlich ein trostloses Resultat. Solisten waren ausser den oben erwähnten Geigern: Willy Hess, der Beethovens Violinkonzert unvergleichlich schön spielte, Jacques Hoffmann mit Goldmarks a-moll Konzert op. 28, Hugo Heermann mit Brahms' op. 77 und Marie Hall mit Mendelssohns e-moll Konzert. Besondere Erwähnung verdient Adolf Bak, der Vieuxtemps' einsätziges a-moll Konzert in herrlichster Vollendung spielte. Es ist unverständlich, dass dieser junge Geiger nicht versucht, sich den internationalen Namen zu machen, den er verdient. Er könnte in seiner Sphäre — der klassischen Violinliteratur — das Höchste leisten. Ich denke, man tut gut, sich den Namen zu merken. Von Cellisten hörten wir Elsa Ruegger (Saint-Saëns' a-moll-Konzert) und Heinrich Warnke (Dvořák's h-moll Konzert). Von Pianisten: Reisenauer (Webers Konzertstück f-moll), Waldemar Luetschg (Liszt: a-moll), Rudolph Ganz (Liszt Es-dur), Ernest Hutcheson (Rubinsteins viertes Konzert d-moll), Harold Bauer (Schumanns a-moll Konzert), Adele aus der Ohe (Beethovens fünftes Konzert) und Olga Samaroff (Griegs a-moll Konzert), eine neue Erscheinung im Konzertsaal, deren Spiel in jeder Beziehung geradezu verblüffend an das Clotilde Kleebergs erinnert. Von den Vokalsolisten erwähne ich nur Frau Gadski und Louise Homer. Neben vielen der hier genannten Solisten gaben eigene Konzerte: Raoul Pugno und Marcella Sembrich, die mit ihrer nie versagenden Kunst die riesige Symphoniehalle bis auf den letzten Platz füllte. Unsere Kammermusikvereinigungen haben auch in dieser Saison Vorzügliches geleistet, allen voran wieder die Kneisels; mit Harold Bauer spielten sie Schuberts B-dur Trio und mit Rudolf Ganz Chausson's Klavierquartett A-dur; ferner hatten sie eine interessante Konzertetüde von Sinigaglia. Ihre herrlichste Leistung aber war Beethovens op. 127. Das Hess-Quartett machte sich dadurch verdient, dass es Regers Trio für Flöte (André Macquarre), Violine und Viola, die erste Regersche Komposition, die wir hier in Boston zu hören bekamen, aufführte. Ein neues Quartett von Taneieff in b-moll und Glazounoff's Novelletten für Streichquartett waren andre willkommene Neuigkeiten. Das Hoffmannquartett brachte das selten gehörte Hornquintett in Es-dur von Mozart und das zweite Klaviertrio (op. 73) von Arensky heraus. — Dass Carl Muck die nächste Konzertsaison hier dirigiert, ist schon bekannt.

Dr. Georg S. Schwarz

BROMBERG: Die hiesige Orchestervereinigung brachte unter der wechselnden Leitung von Bils, Nolte, Schattschneider u. a. die sechs ersten Symphonieen von Beethoven. Ferner machte uns Arthur Bils in dankenswerter Weise mit einer Symphonie von Lassen bekannt, temperamentvoller, wohlklingender, gesunder Musik. An Neuheiten gab es ausserdem „Wanderers Sturmlied" und „Tod und Verklärung" von R. Strauss, sowie „Feuerreiter" von H. Wolf, in gelungener, teilweise trefflicher Wiedergabe durch die Singakademie unter Schattschneider. Neue Erscheinungen waren: die Kammermusikvereinigung des Konservatoriums, die in mehreren erfolgreichen Konzerten u. a. Bach, Haydn, Beethoven, Schumann, Brahms, Tschaikowsky, Saint-Saëns spielte; ferner der Pianist Willi Wellmann (Beethoven, Chopin, Brahms u. a.). In verschiedenen Mozartfeiern wurden die c-moll Messe (Singakademie, Schattschneider), die Symphonieen Es-dur und C-dur, die bekanntesten Ouvertüren und die Klavierkonzerte D-dur und d-moll (Willi Wellmann) zu Gehör gebracht. Der Männergesang fand eine sehr würdige Pflege durch die „Eintracht" unter Stein. Letzterer steuerte auch mit einigen sehr ernst zu nehmenden Chorwerken eigener Komposition bei. Sehr Erfreuliches bot auch der Schleusenauer Gesangverein mit Beethovens „Chorphantasie", Gades

„Frühlingslied" u. a. unter Löwenstern. Von auswärtigen Künstlern besuchte uns Hermann Brause (Lieder- und Balladenabend), die „Holländer", die uns mit Tschaikowsky's a-moll Trio bekannt machten, Eweyk und Gisella Gross, Ondricek, der etwas enttäuschte, mit Sergei von Bortkiewicz, der auf allen Gebieten der Technik zu Hause ist, jedoch mit seinem Spiel kalt liess, Wanda von Trzaska, die durch ihre Bravour grossen Eindruck machte. Endlich ein anregender Vortragsabend von Dr. Otto Neitzel. Die Höhepunkte der Saison waren für uns das Schumann-Trio, dessen abgeklärte Höhenkunst ich mit unvergleichlich bezeichnen möchte, und Frédéric Lamond, dessen wunderbares Beethovenspiel zur Andacht zwang. W. Wellmann

CINCINNATI: Das 17. Maifest der Stadt Cincinnati fand in den Anfangstagen des Monats Mai (vom 1.—5.) statt und verdient aus verschiedenen Gründen besondere Beachtung. Abgesehen davon, dass das alle zwei Jahre abgehaltene Fest unstreitig die bedeutendste Rolle in der Geschichte grossangelegter Musikfeste in den Vereinigten Staaten bildet, brachte man gerade der diesjährigen Veranstaltung ganz besonderes Interesse entgegen, zumal die künstlerische Leitung Frank van der Stucken, dem bewährten Leiter der hiesigen Symphoniekonzerte, übertragen war. Der Gründer und ständige Leiter der Maifeste, Theodor Thomas, ist im Januar des Jahres 1905 aus dem Leben geschieden. Nach reiflicher Überlegung gelangte man zu der Überzeugung, dass der Dirigent des hiesigen Symphonieorchesters wohl die geeignetste Persönlichkeit sei, das schwierige Amt des Nachfolgers zu übernehmen, zumal er als Chordirigent zu den Besten unsrer Zeit gerechnet werden muss; zudem war die Aufgabe eines einheitlichen Wirkens zwischen dem Chor wie dem Orchester am leichtesten zu lösen, wenn man die Oberleitung des Ganzen sowie die Spezialvorbereitung der beiden konzertierenden Hauptfaktoren derselben bewährten Kraft anvertraute. Dass man sich bei dieser Berechnung nicht getäuscht hatte, bewies der Erfolg. Van der Stucken organisierte einen neuen Chor, zu dem er die besten Sänger der Stadt heranzog und mit dem er unermüdlich probte. Das Endresultat war ein glänzendes. Bedenkt man, dass derselbe Künstler auch die 20 regulären Symphoniekonzerte nebst den dazugehörigen Proben leitete, ferner noch verschiedene Orchesterarrangements für das Fest vorbereitete und ausserdem einen 1000stimmigen Kinderchor heranbildete, so muss man die ausserordentliche Arbeitskraft des Mannes rückhaltslos bewundern. Der erste Abend des Festes war pietätvollerweise dem Andenken des unvergesslichen Theodor Thomas geweiht. Bachs herrliche Kantate „Gottes Zeit die beste Zeit" in stilvoller, feingearbeiteter Orchestrierung des Festdirigenten eröffnete das Konzert. Der gemischte Chor, die Solisten, der Knabenchor und das Orchester leisteten Vorzügliches; dasselbe lässt sich über das Deutsche Requiem von Brahms sagen. Frau Gadski sang zwischen den beiden Werken die Schlusszene aus der „Götterdämmerung" und riss durch ihren wundervollen Vortrag die gewaltige Zuhörerschar zu enthusiastischem Beifall hin, der natürlich auch dem aus 100 Mann bestehenden Festorchester und dem Dirigenten galt. Es war das Ganze eine würdige Feier des Andenkens an denjenigen Künstler, der den Amerikanern als Apostel der himmlischen Tonkunst erschien und das Evangelium der überirdischen Schönheiten der Musik während seines ganzen Lebens predigte; das herrliche Theodor Thomassche Symphonieorchester von Chicago sowie die glanzvollen Maimusikfeste von Cincinnati bilden das kostbarste Vermächtnis von Theodor Thomas, der mit Fug und Recht zu den hervorragendsten Deutschamerikanern gerechnet wird. Galt das erste Konzert dem Andenken eines grossen Toten, so gestaltete sich der folgende Abend zu einer Ehrung für einen lebenden Meister: Sir Edward Elgar war auf Einladung des Direktoriums herübergekommen, um sein Oratorium: „Die Apostel" persönlich zu leiten. Das Werk erzeugte vermöge seines tiefen Inhaltes eine ernste, weihevolle, religiöse Stimmung und

übte auf das Publikum eine mächtige Wirkung aus. Es ist dem Künstler gelungen, den richtigen Ausdruck zu finden für seine Ideen in Anlehnung an R. Wagners Darstellungsweise; wahrhaft überwältigend wirken die beiden ersten Teile des Werkes, ferner die berühmte Bibelstelle: „Du bist Petrus" sowie der geradezu wunderbare Schlusschor mit seinem gewaltigen, architektonisch an die himmelanstrebende Gotik erinnernden Aufbau. Das Oratorium erscheint im Glanze berückend schöner Orchestration. Die Solisten: Corinne Rider-Kelsey (Sopran), Janet Spencer (Alt), John Coates (Tenor), Franggeon Davis (Bariton) sowie Ch. Clark (Bariton) erledigten sich ihrer Aufgabe mit Geschick, der Chor war seiner Aufgabe vollständig gewachsen. In den beiden Matineen, die am Donnerstag und Samstag mittag stattfanden, war den Solisten und dem Orchester Gelegenheit geboten, sich auszuzeichnen. Besonderen Anklang fanden Herr Clark mit dem Vortrag der Heiling-Arie: „An jenem Tag", sowie Herbert Witherspoon mit der Wiedergabe der Weberschen Arie aus der Euryanthe: „Wo berg' ich mich". Das Orchester erntete reichen Beifall mit Beethovens „Leonoren-Ouvertüre", Schumanns „B-dur Symphonie", „La mort de Tintagiles", dem dramatischen Tongemälde von Loeffler, dem Vorspiel und Liebestod aus Wagners „Tristan und Isolde", der letzten Tschaikowsky-Symphonie, der Liebesszene aus R. Strauss' „Feuersnot" und dem Vorspiel aus den „Meistersingern". Zwei Kompositionen von Elgar: eine brillante Konzertouvertüre „Im Süden" op. 50, sowie „Introduktion" und „Allegro" op. 47 für Streichorchester vervollständigten das Orchesterprogramm. Eine weitere Glanznummer bildete Frau Gadski's Wiedergabe: „Dich, teure Halle" aus Wagners Tannhäuser. Besondere Anziehungskraft übte das Abendkonzert am Donnerstag aus durch einen Kinderchor von 1000 Stimmen; die Knabenstimmen zeichneten sich besonders aus durch ihre wohltuende Frische und die Sicherheit der Einsätze. Sämtliche Kinder sangen die Benoitsche Kantate: „In die Welt hinein" auswendig und begeisterten die Zuhörer zu jubelndem Beifall. Auch Frank van der Stuckens brillantes Tongemälde: „Pax triumphans", in dem die Kinder den Schlusschoral sangen, wurde enthusiastisch aufgenommen. Das letzte Konzert bot einen starken Kontrast durch die Zusammenstellung der beiden Werke: „Der Traum des Gerontius" von Elgar sowie Beethovens Neunter Symphonie. Der Chor sang vorzüglich trotz der Anstrengung der vorausgehenden Konzerte, während das Orchester Ermüdung zeigte. Elgar dirigierte seine eigne Komposition, die in bezug auf musikalische Erfindung den Aposteln ziemlich nachsteht. Mit der Aufführung der Neunten Symphonie gelangte das Fest zum Abschluss. Das Ganze war ein grosser Erfolg, dank der unermüdlichen Energie und der umsichtigen Leitung van der Stuckens sowie der reichen finanziellen Unterstützung, die die einflussreichsten Kreise dem Musikfest in vollem Masse gewährten. Es schliesst sich also das 17. Maifest seinen Vorgängern würdig an. Es sei noch bemerkt, dass binnen kurzem eine schöne Statue des ersten Festdirigenten: Theodor Thomas in der Musikhalle aufgestellt wird, um die Besucher der Halle stets an die Bedeutung des grossen Kapellmeisters zu erinnern. Dr. N. J. Elsenheimer

GOTHA: Der verdienstvolle Leiter unserer Hofoper, Hofkapellmeister Alfred Lorenz, hat in unser Musikleben, das bereits begann, in seinen Leistungen unter das Mittelmass zu sinken, einen frischen, freieren Ton gebracht. Von seinen Aufführungen im hiesigen Musikverein sind besonders erwähnenswert „Das verlorene Paradies" von Bossi und das „Weihnachtsoratorium" von Bach, „Taillefer" von Richard Strauss und die zweite Symphonie von Mahler. Die Solistenabende zeichneten sich durch einen besonderen Charakter aus, so der Lisztabend mit Johanna Dietz und Vianna da Motta und der Mozartabend (Requiem, Jupitersymphonie, Eva Lessmann). An bedeutenderen Künstlern waren im übrigen herangezogen: das Meininger Trio (Berger, Mühlfeld, Piening), Tilly Koenen, Susanne Dessoir und Fritz Kreisler. Als Komponist konnte

Lorenz sich dem Publikum mit einem Klavierquartett vorstellen, das die Künstlervereinigung von Bassewitz-Natterer-Schlemüller an einem Kammermusikabend vorführte. Es fand viel Beifall; es ist recht originell, aber nicht einfach in der Durchführung. O. Weigel

JENA: Die Schwierigkeiten, die wir vor Jahresfrist mit einem würdigen musikalischen Programm zur Schillerfeier hatten, gaben den Anstoss zu einer Bewegung für die Verbesserung unserer Orchesterverhältnisse. Die unternommenen Schritte hatten den Erfolg, dass die Subvention der Stadtkapelle von 1600 auf 2500 Mk. erhöht wurde. Mehr war zurzeit nicht möglich. Jena gehört eben zu den Mittelstädten, die trotz des dringenden Bedürfnisses nicht in der Lage sind, ein eigenes leistungsfähiges Orchester halten zu können. Wir waren also auch in der verflossenen Saison auf auswärtige Kapellen angewiesen oder mussten unsere Stadtkapelle durch Weimarer oder Rudolstädter Hofmusiker ergänzen. Von den akademischen Konzerten waren deshalb die Hälfte wieder Solistenabende. Den ersten bestritt das Berliner Vokalquartett mit Artur Schnabel am Klavier. Etwas mehr Abwechslung im Repertoire wäre bei wiederholtem Auftreten dem Quartett zu wünschen. Mit Vergnügen hörten wir Lula Mysz-Gmeiner wieder, die von Eduard Behm begleitet wurde. Ihr Programm wurde ergänzt durch den hiesigen Violoncellisten Hugo Fischer. Zu grossem Dank sind wir der Konzertkommission für die Veranstaltung des höchst interessanten Reger-Abends verpflichtet, an dem sich freilich die Geister schieden. 2¾ Stunden Regersche Musik waren aber auch für starke Nerven eine Anstrengung bei aller Feinheit der Vortragskunst. Wie anderwärts, wurde Max Reger unterstützt von Henri Marteau, Otti Hey und Richard Buhlig. Das erste Orchesterkonzert gaben die Meininger unter Wilhelm Berger. Leider war ihr Programm viel zu lang. Bei dem am 29. Januar als Mozartfeier gestalteten Konzert sang Felix Kraus neben anderem die beiden Sarastro-Arien. Fréderic Lamond spielte in herrlicher Weise Beethovens G-dur Konzert. Das kombinierte Orchester hatte unter Naumanns Leitung einen schönen Erfolg mit der Zauberflöten-Ouvertüre. Im letzten Konzert wurde Hugo Becker wie immer mit Jubel begrüsst. — Die beiden grösseren Chorvereine, der bürgerliche Gesangverein und der Machtssche Musikverein hatten für ihre Aufführungen die Geraische Hofkapelle gewonnen; ersterer veranstaltete einen gut gelungenen Brahms-Schubert-Abend, letzterer (H. Schmid) bot uns Brahms' deutsches Requiem in vortrefflicher Aufführung. Unser Kirchenchor brachte in seinem gewohnten Totensonntagskonzert ein Bach-Programm, in dem die achtstimmige Motette „Fürchte Dich nicht" den Höhepunkt bildete. Ausserdem gab er noch die Konzerte zum Besten des Orgelbaufonds der Stadtkirche. Bevor aber noch in dieser der dringend wünschenswerte Neubau vorgenommen wird, werden wir uns im grossen Volkshaussaale an einem modernen Werk erfreuen können, dessen Aufstellung bereits der Firma H. Voit & Söhne in Durlach-Karlsruhe übertragen ist. Hoffentlich gelingt es, die Orgel so einzubauen, dass weder die Architektonik noch die Akustik unseres schönen Saales leidet. Alle Künstler sind ja immer wieder entzückt von dem Raume: so Karl Scheidemantel, der für einen Liederabend gewonnen war. Luise Ottermann-Dresden, die im Auftrage des Komitees für Volksunterhaltungsabende einen internationalen Volksliederabend veranstaltete, versetzte ihr Publikum in wahres Entzücken. Emily Kagel-Berlin offenbarte in einem Liederabend ein liebenswürdiges Vortragstalent. Bruno Hinze-Reinhold hatte mit seinem Klavierabend einen schönen Erfolg. — Die Kammermusik war im letzten Winter infolge der Gründung eines Jenaischen Streichquartettes reichlicher vertreten wie früher. In den drei von der akademischen Konzertkommission veranstalteten Abenden brachte das Trio Schumann-Halir-Dechert mit seinem abgeklärten Spiel entschieden den Höhepunkt. Es konzertierten ferner das Petersburger

Digitized by Google

und das Böhmische Streichquartett. Das Jenaische Streichquartett, bestehend aus den Herren de Groote, Füchsel, Fischer und dem Unterzeichneten, richtete sechs volkstümliche Kammermusik-Abende ein, in deren Programm nur die vier Wiener Grossmeister des Quartetts vertreten waren, in erster Linie Mozart. Mit dem Besuche und künstlerischen Erfolge konnte die junge Künstlervereinigung durchaus zufrieden sein. — Das Mozartjubiläum haben wir für unsere Verhältnisse recht gründlich gefeiert. Zur Vorbereitung sprach der Unterzeichnete in den Volkshochschulkursen über „Haydn, Mozart und Beethoven, ihr Leben und ihre Werke". Ausser von den akademischen Konzerten wurden würdige Mozartfeiern veranstaltet vom Verein der Musikfreunde, der in letzter Zeit eine ganze Reihe der Divertimenti des Meisters zur Aufführung brachte, und vom Komitee für Volksunterhaltungsabende. Das Konzert des letzteren wurde in erster Linie erwähnenswert durch die Mitwirkung von Marie Wieck, der Schwester Clara Schumanns, wenn auch ihr Vortrag des Mozartschen Es-dur Konzertes durch ein heftiges Unwohlsein litt. — Von dem neugegründeten Orchesterverein unter der Leitung von de Groote muss die Zukunft erst lehren, ob er für unser Musikleben von Bedeutung sein wird, ebenso von dem Frauenchor, um dessen Bildung sich Eugen Walter, der Leiter des Garnisonkirchenchores, augenblicklich bemüht.

Meier-Wöhrden

PARIS: Die Oratorienkonzerte bilden immer noch den wundesten Punkt im Pariser Musikleben. Colonne und Chevillard haben es zwar endlich dazu gebracht, „Fausts Verdammung" von Berlioz mit genügender Chorleistung auszustatten, aber da sie ihre Chöre teuer zahlen müssen, so wagen sie nur selten das Experiment mit anderen grossen Chorwerken und begnügen sich selbst für die Chöre der Neunten mit einem Ungefähr. Die Société des Grandes Auditions der Gräfin Elisabeth Greffulhe hat schon die verschiedensten Versuche gemacht, in die Lücke zu treten, aber das einzige wahre Rettungsmittel, die Gründung eines grossen, regelmässig übenden Dilettantenvereins, ist von ihr noch immer nicht in Angriff genommen worden. Für den Schluss des von jener Gesellschaft angeordneten Beethoven-Berlioz-Zyklus wurde auf den Wunsch des Dirigenten Weingartner der Oratorienverein von Amsterdam nach Paris geladen, weil er ausser seinen musikalischen Eigenschaften die der Dreisprachigkeit besitzt. So konnte sowohl die Damnation, als die Neunte von einer starken Chormasse im Originaltext gesungen werden. Den Amsterdamer Sängern verdankten wir auch den Genuss der selbst in Deutschland fast vergessenen Chorphantasie mit Klaviersolo von Beethoven. Sie ist eine Art Brücke vom Fidelio-Finale zur Neunten. Das Klavier hat fast nur Arabesken auszuführen. Das Programm brachte, wie üblich, eine Menge unnötiger Notizen, verschwieg aber die Hauptsache, dass die Chorphantasie das Erwachen des Frühlings schildert, und gab nicht einmal eine Andeutung über den Sinn der deutsch gesungenen Chöre. In der Neunten scheiterte die Regel der Originalsprache leider an den Solisten. Die deutsch singenden Kräfte blieben aus und wurden in der letzten Stunde durch vier Sänger der Grossen Oper ersetzt, die sich wenig für diese Aufgabe eigneten. Der Chor begann wie eine Unterrichtsstunde. „Joie", sang der Bassist, und der Chor übersetzte sehr richtig: „Freude!" Nichts ist übrigens hässlicher, als das zweisilbig gesungene französische Wort „joie". Als Lokal diente für diese Konzerte die Grosse Oper, aber es zeigte sich, dass ihre Bühne noch weniger als die des Châtelet dazu geeignet ist, grosse Chormassen mit einem Orchester zu vereinigen. Der grosse Konzertsaal für Oratorienmusik fehlt eben in Paris gerade so gut wie der grosse Oratorienverein. Gegen Ende Mai versuchte die gleiche „Société des Grandes Auditions" ihr Heil wieder einmal in dem nur zur Sommerzeit möglichen Trocadero, um mit dem Orchester und dem üblichen Berufschor Chevillards ein modernes englisches Oratorium, den überaus

Digitized by Google

katholischen „Traum des Gerontius" von Elgar in Paris heimisch zu machen. Die sanftselige Nuance gelingt diesem Tonsetzer sehr gut, und das Orchester und der Tenorist Plamondon wurden ihr durchaus gerecht. Der Chor war dagegen weder rein noch taktfest und hob einige vulgärere Stellen grausam hervor. — Die Konzerte in der Kunstausstellung der Société Nationale finden noch immer nicht den Besuch, den sie eigentlich verdienten, mag auch viel Unbedeutendes in unfertiger Ausführung geboten werden. Man hört da doch immer irgend etwas Neues. Erwähnen wir ein tüchtiges Klavierquartett von Luzzatto, ein fast zu gefälliges Streichquartett von Luigini, dem Dirigenten der Komischen Oper, das vom Quartett Soudant sehr gut vorgetragen wurde, eine etwas bizarre, aber interessante Geigensonate von Samazeuilh, um die sich Cortot und Enesco verdient machten, eine von Blanquart reizend vorgetragene Flötensuite von Marcel Noël, ein Streichquintett von Svendsen mit einem bemerkenswerten Variationensatz, einen Liederkreis von Alexandre Georges, mit dem Frau Mellot-Joubert Ehre einlegte. — Eine neue Sitte scheint es zu sein, dass sich einige Komponisten zusammentun, um ihre Werke gemeinsam vorzuführen. So hörten wir im Saale Berlioz, einem kleinen und sehr praktisch eingerichteten neuen Konzertsaal in der Rue de Clichy, fünf Klavierstücke „Miroirs" von Maurice Ravel, den man als potenzierten Liszt bezeichnen könnte, und ein eher rückschrittliches Klavierquartett der Frau Mel. Bonis. Im Saale des christlichen Jünglingsvereins liess A. de Montrichard eine ansprechende Geigensonate hören, die der berühmte Hollman mit William Bastard vortrug, der gleichzeitig als Liederkomponist von seiner eigenen Mutter zur Geltung gebracht wurde. — Zu sechs Geigensonaten vereinigten sich Enesco und Auguste Pierret. Bach, Beethoven und Schumann bestritten den ersten Abend das Programm. Der zweite war den Modernen: d'Indy, Fauré und Pierné gewidmet. — David Blitz brachte mit dem Cellisten Hollman Saint-Saëns und Grieg zu Gehör. — Risler hatte mit dem Vortrag sämtlicher Klaviersonaten Beethovens so viel Erfolg, dass er das Experiment im grösseren Lokal des Nouveau-Théâtre wiederholte. Er weiss auch den weniger bekannten Werken überraschende Effekte zu entlocken, bleibt aber den berühmtesten oft etwas schuldig. So litt z. B. das Allegro der Pathétique an Überstürzung und das Adagio an Verschleppung. Nur das Finale hielt die richtige Mitte. — Drei Konzerte bei Erard veranstaltete August von Radwan, der namentlich mit sehr viel Gefühl spielt und dem Schubert und Chopin am besten liegen. Mit Recht zog er die zweite Phantasie Schuberts der brillanteren und viel bekannteren ersten vor. — Cortot stellte drei romantische Programme auf, das erste mit Chopin, das zweite mit Schumann, das dritte mit Liszt. Er spielte alle 24 Präludien Chopin's der Reihe nach, ohne das Publikum zu ermüden. — Die bekannte Bach-Spezialistin Frau Landowska hat in Mela Lapidus eine gute Schülerin herangebildet. Sie spielte mit ihr eine Sonate des vorbachschen Italieners Pasquini für zwei Klaviere. Allein liess die Anfängerin eine der kleinen französischen Suiten von Bach hören. — In zwei Konzerten erntete der Geiger Kreisler neue Lorbeeren. Ich glaube fast, dass er gegenwärtig Bachs Chaconne besser spielt als irgendwer.

Felix Vogt

SPEYER: Das pfälzische Musikleben erhob sich in der letzten Saison quantitativ und qualitativ wesentlich über das der vorigen. Gute Konzerte bot namentlich wieder Neustadt a. H. unter Philipp Bades Leitung. Cäcilienverein und Liedertafel brachten u. a. Haydns „Schöpfung", Nicodés „Meer", Bruchs „Odysseus" zur Aufführung, dazu kamen mehrere Symphoniekonzerte mit durchweg vorzüglichen Programmen. Von den Solisten seien Jeannette Grumbacher de Jong, Tilly Hinken-Cahnbley, Richard Fischer, A. Müller, Schützendorf, Stuart-Willfort, M. Rode, W. Fenten, K. Schmidt, K. Gentner, O. Voss genannt. — Eine vorzügliche Wiedergabe von

Digitized by Google

Händels „Samson" verzeichnet der Cäcilienverein in Frankenthal unter der Führung von Arthur Berg; hieran reihen sich eine Mozart- und eine Schumannfeier durch den Liederkranz (Dir. J. Schmitt). — Der Musikverein Landau (Dir. E. Walter) erwarb sich neben andern Veranstaltungen insbesondere durch seine Aufführung der „Matthäus-Passion" von J. S. Bach verdientes Lob. — Reges Musikleben zeigten in Kaiserslautern wieder der Cäcilien- und der Musikverein, als deren Dirigent Aug. Pfeiffer erfolgreich wirkt. Der Musikverein besitzt zurzeit den stärksten Chor der Pfalz, und er ist bestrebt, diesem Aufgaben zu stellen, die seiner Kraft würdig sind. Eine Mozart- und eine Schumannfeier sind besonders zu nennen. — Unermüdlich tätig sind die unter Ott und Schörry stehenden Vereine in Zweibrücken und Pirmasens, die sich nicht bloss einer tüchtigen musikalischen Mitgliedschaft erfreuen, sondern sich auch — weil finanziell vortrefflich fundiert — in bezug auf Engagement von Solisten etwas Besonderes leisten dürfen. Hermann Hutters „Coriolan" war ein Glanzpunkt in ihrer Konzertreihe. Von den erschienenen Künstlern nenne ich nur: Susanne Dessoir, Johanna Dietz, Tilly Koenen, Lula Mysz-Gmeiner, Karl Friedberg, Josef Loritz, Willy Burmester, Johannes Hegar. — Speyer darf fünf Konzerte des Cäcilienvereins (Dir. Schefter) anführen, in denen neben Kammermusikwerken und kleineren Stücken u. a. auch solche grösseren Umfangs, wie Hofmanns „Jungfrau von Orleans", Mozarts „Requiem", Schumanns „Faust-Szenen" usw. zur Aufführung gelangten. Der Vollständigkeit halber darf ich hier auch einen Vortragszyklus verzeichnen, den ich zum Besten der Wagner-Stipendien-Stiftung über das Generalthema „Von Bach bis Wagner" hielt, und der stets sehr gut besucht war. — Nach wie vor wird in der Pfalz der Pflege des Männergesangs grosse Aufmerksamkeit zugewendet. Schade nur, dass man nur selten aus dem landläufigen Geleise des süsslichen Singsangs herauskommt, ein wie auch anderwärts unrühmliches Verfahren, sintemal der weitaus grösste Teil des Publikums auf diesem Gebiete musikalischer Betätigung seine Nahrung sucht. Karl Aug. Krauss

STOCKHOLM: Erstes schwedisches Musikfest. — In den Tagen vom 31. Mai bis 1. Juni wurde das erste schwedische Musikfest unter lebhaftester Teilnahme des Publikums gefeiert. Es war dies ein Niederschlag der stark hervorbrechenden national-schwedischen Gefühle, die sich auf allen Gebieten im letzten Jahre als Rückschlag der Unionskrise mit Norwegen gezeigt haben. Die Festlichkeiten dauerten zwei Tage, in denen man förmlich in Musik schwamm. Der letzte Konzerttag währte von 12 Uhr mittags bis 12 Uhr nachts; es gab nämlich zwei Konzerte, und inzwischen war eben Zeit zum Umkleiden und Mittagessen! Es will unter solchen Umständen schon etwas heissen, dass die Teilnahme des Publikums sich eher steigert als vermindert; und dies war wirklich der Fall, sogar am letzten Tage. Der Beifall war spontan, der flammende Ausdruck einer zuzeiten geradezu vulkanischen Begeisterung: so namentlich bei Wilhelm Stenhammar's monumentaler Komposition von v. Heidenstam's nationalem Gedicht Ett Folk (Ein Volk), wundervoll vorgetragen von dem trefflichen Sänger John Fessel und gestützt von einem gewaltigen Chor. „Sverige" (Schweden), Medborgarsång (Mitbürgergesang) und Soldatersang — alles echte und gerechte „Vaterlandslieder" — riefen beispiellosen Beifall hervor. Viel bedeutete dabei der radikal-politische Inhalt der Lieder — aber Stenhammar hatte wirklich auch den Nagel auf den Kopf getroffen. Ähnliches Beifallsgewitter grüsste am Schluss des Festes die poesieverklärten, prachtvoll orchestrierten Arbeiten Hugo Alfvén's: „Skärgårdssägen" und „Midsommervaka". Von den „Alten" waren alle bedeutenderen vertreten: an der Spitze der originelle, eigenartige Symphoniker Franz Berwald (1796—1868), der, in klassischen Bahnen wandelnd, seiner Zeit eine Generation voraus war. Seine Symphonieen, Quartette, Trios usw. sollten in der ganzen Welt gespielt werden. Hans v. Bülow nannte ihn einen „wirklichen musikalischen Selbst-

denker". Dann Södermann, der „schwedischste" von allen, der Grieg Schwedens, Norman, A. F. Lindblad, Josephson und endlich Johan Lindgren, ein schwedischer César Franck, der Lehrer der Jungen. Von den jüngeren waren die Vertreter der romantischen Schule zahlreich vertreten. Viel Glück hatte ein frisches und echt „nordisches" Chorstück: Islandsfärd (Fahrt nach Island) des hervorragenden Emil Sjögren. Eng an die Gadesche Richtung sich anschliessend steht J. A. Hägg mit seiner „Nordischen Symphonie". Eigentümlich und von symphonischem Leben getragen war ein Konzertstück für — fünf Celli und drei Kontrabässe von dem in Norwegen geborenen Anton Andersen. Zu dieser Gruppe gehören noch Erik Åkerberg (mit einer Kantate zum Gedächtnis Thycho Brahes), Karl Valentin (Ouvertüre), Valborg Aulin (Chorstück: Procul est), Ruben Lilljefors und Knut Bäck (Gesangsstücke), der debütierende Adolf Wiklund (Piano-Konzertstück), sowie August Körling und J. Jacobson (Gesänge). Mehr modern gefärbt waren wirkungsvolle Arbeiten von Gustaf Hägg (Klavier-Trio) und Tor Aulin (Violin-Konzert), ferner eine Ouvertüre von Ernst Ellberg, Gesangstück (mit Orchester) von Peterson-Berger, und Lieder von Olallo Morales. Von Wagners Richtung angehaucht sind Komponisten wie Hallén und Stenhammar, von dessen Werk „Ein Volk" schon die Rede war. Hallén's grosses Jule-Oratorium (Weihnachts-Oratorium) zeichnete sich durch prachtvollen Chorsatz und ostländisches Kolorit aus, würde aber durch Kürzungen gewinnen. Zu den ganz Modernen zählen noch Hugo Alfvén und Bror Beckman (u. a. eine prächtige Ballade), sowie der deutschgeborene Henneberg (Vorspiel zu Ibsens „Brand"). Die Konzerte wurden im grossen und schönen neuen Hofopernhaus abgehalten, was allerdings mehr ein ästhetisches als volkstümlich günstiges Resultat hervorbrachte: bei den begrenzten Raumverhältnissen mussten die Preise hoch gehalten werden, und das „Volk" konnte auf diese Weise nicht mit dabei sein. Der Chor (600 Mitglieder aus allen Gegenden Schwedens) und das Orchester (80 Künstler) machten ihre Sache vortrefflich. Dirigenten waren ausser den Komponisten selbst die Hofkapellmeister Nordquist, Henneberg und Tor Aulin.

A. H.

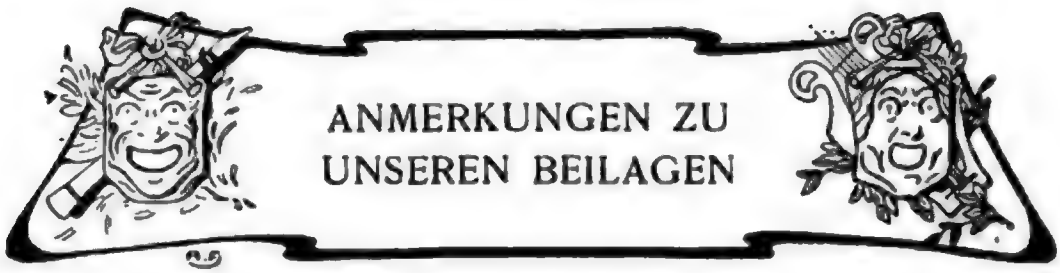
ZWICKAU: Die Pflege von Zwickaus weltlichem Musikleben liegt in der Hauptsache den Veranstaltungen ob, mit denen Zwickau durch den Musikverein, die städtische Kapelle und das Konzertetablissement Schwanenschloss als Schumanns Vaterstadt sich würdig zu erweisen sucht. Der Musikverein unter der umsichtigen Leitung des Kgl. Musikdirektors Vollhardt bietet vor allem gute Solistenvorträge; so erfreute uns die reife Künstlerschaft Dr. von Barys und Scheidemantels; Rosa Kleinert (Dresden) verriet zur Mozartfeier trotz Indisposition gute Ausbildung. Als trefflichen Mozartspieler bewährte sich Fritz v. Bose. Walter Bachmann (Dresden) zeigte in Schumanns op. 17 und Liszts Faustparaphrase neben tiefer Empfindung hochentwickelte Technik. Einen herrlichen Genuss bereitete zur Feier des fünfzigjährigen Bestehens des Musikvereins das poesievolle Spiel Wilhelm Backhaus', und beste Erinnerungen frischte die temperamentvolle Geigerin Carlotta Stubenrauch auf. Die Leipziger Gewandhauskammermusikvereinigung bot edelsten Genuss mit Schumanns Quartett A, Mozarts Divertimento Es, Beethovens Quintett C. Dass sich neben solchen Leistungen das Orchester würdig zu behaupten vermag, bewies die wohlgelungene Wiedergabe von Bruckners vierter Symphonie und Liszts Idealen; als Neuheiten interessierten alte Stücke für Streichorchester von Purcell und Stanfords irische Rhapsodie. — Die städtische Kapelle hat durch erhöhte Subvention und durch die Berufung des zielbewussten Kapellmeisters Schmidt einen hohen Aufschwung genommen. Unter ihren Darbietungen ragten hervor die Symphonieen c von Brahms und A von Beethoven, Goldmarks „ländliche Hochzeit", Saint-Saëns' „Jeunesse d'Hercule", Liszts „Tasso" und Schillings' „Hexenlied" und

Digitized by Google

„eleusisches Fest" (v. Possart). In Saint-Saëns' Symphonie c mit obligatem Klavier und Orgel verhinderte die Ersetzung der Orgel durch Harmonium einen ungetrübten Genuss, und Sibelius' „Schwan von Tuonela" wurde durch das vorher gespielte, aus anders gearteter Stimmungswelt geborene Violinkonzert Beethovens (Prof. Sahla) um einen Teil seiner Wirkung gebracht. Einen würdigen Abschluss bildete Beethovens Neunte, im Soloquartett trefflich Mann (Dresden) und Semper (Leipzig). Von Instrumentalsolisten hörten wir in diesen Konzerten Altmeister Klengel, Prof. Sitt und dessen Tochter, sowie Monich (Berlin) mit gut entwickelter Technik. — In den Schwanenschlosskonzerten wechselt die Chemnitzer Stadtkapelle unter Pohle mit der hiesigen Militärkapelle (Lauterbach) ab. Jene, entsprechend ihrem altbewährten Rufe, gab Glanzleistungen in der Eroica, Tschaikowsky's Pathétique, Volkmanns Ouvertüre zu Richard III., Liszts „Tasso"; Cowen's skandinavische Symphonie wollte trotz effektvoller Stellen nicht mehr recht packen, und mehr der Lust an instrumentellen Überraschungen als reinem Kunstempfinden ist wohl auch Rimski-Korssakow's „Capriccio espagnol" entflossen. Die Militärkapelle legte in Wagners Faustouvertüre, Smetana's Vysehrad, in der Eroica, im Meistersingervorspiel Zeugnis davon ab, dass ihr erneutes Aufstreben von Erfolg begleitet ist. Mit Lalo's Symphonie espagnole machte uns H. Meyer, mit Saint-Saëns' Violinkonzert h Bauerkeller bekannt; Halir zeichnete sich in Spohrs Gesangsszene aus, Hilf in Bruchs Konzert g und Bachs Air. Beachtenswerte Choraufführungen boten der Lehrergesangsverein und der a cappella-Verein, beide Vollhardts schwungvoller Leitung unterstehend. Als Solisten wirkten bei diesen Konzerten mit Teresa Carreño, Hugo Hamann (Violine), Margarete Schuster-Kassel (Gesang). Vollstes Lob verdient die Aufführung des „Judas Makkabäus" durch Vollhardt; Solisten: Frau Krempe (Zwickau), Frl. Stapelfeldt (Frankfurt), Giessen und Plaschke, sowie das interessante Georg Schumannkonzert in der Marienkirche, dessen schwere Aufgaben Vollhardts Kirchenchor vorzüglich löste. Auf den höchst lehr- und genussreichen Cyklus historischer Vorträge unseres Orgelkünstlers Gerhardt ist schon an anderer Stelle dieser Zeitschrift hingewiesen worden. — Dass dieser Überfluss an cyklischen Konzerten keinen Raum für selbständige Konzerte bietet, ist erklärlich. Und so war zu bedauern, dass der herrliche Volksliederabend von Helene Staegemann nur schwach besucht war.

Dr. Berthold

Digitized by Google



ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

Wir beginnen mit einem Porträt von Félicien David nach dem wundervollen Gemälde von Prinzhofer aus dem Jahre 1845, also aus dem Jahre von Davids Deutschlandreise, von der die hier mitgeteilten Briefe handeln. Das Sterbehaus Davids in Saint Germain-en-Laye, in dem der weitgewanderte Tondichter vor 30 Jahren (am 29. August 1876) die Augen schloss, lag damals in der Rue des Monts-Grevets; heute ist es No. 18 Rue Félicien David.

Das Bild Joseph Rheinbergers ist die Wiedergabe der letzten photographischen Aufnahme des Meisters. Sprechend ähnlich sind, wie man uns mitteilt, die Porträts des Ehepaares Joseph und Franziska Rheinberger auf dem Marmor-Relief von Prof. Wadéré-München.

Der erste Gönner und freundschaftliche Berater des jugendlichen Rheinberger, Prof. Dr. Karl Franz Emil Schafhäutl (1803—1890), war ein ebenso ausgezeichneter Musiker wie Geognost. Er stellte u. a. Untersuchungen über die Ursache der verschiedenen Klangfarben an, deren Ergebnis zu einer starken Erschütterung der Helmholtzschen Theorie der Klangfarben führte. Von seinen Schriften sind neben einer ausführlichen Biographie des Abt Vogler und Abhandlungen über akustische Themen zu nennen: „Über die Kirchenmusik des katholischen Kultus", „Der echte Gregorianische Choral in seiner Entwicklung", „Ein Spaziergang durch die liturgische Musikgeschichte der katholischen Kirche".

Zur Erinnerung an den 70. Todestag (23. September) von Maria Felicità Malibran, einer der genialsten Sängerinnen des 19. Jahrhunderts, bringen wir ihr Bild nach einem seltenen alten Stich, der wie das Porträt Félicien Davids aus der Mendelssohn-Sammlung in Berlin stammt. Maria Malibran war die Schwester von Pauline Viardot-Garcia und dem kürzlich verstorbenen Manuel Garcia. Ende der zwanziger Jahre trat sie, die bedeutendste Rivalin der Sontag, mit ungeheurem Erfolg in London, Paris, Deutschland und Italien auf. Sie war in zweiter Ehe mit dem Violinvirtuosen Charles de Bériot vermählt und starb schon im Alter von 28 Jahren. Auch als Komponistin hat sie sich hervorgetan und schrieb Chansonetten, Nokturnen und Romanzen, die zum Teil erschienen sind.

Nachdruck nur mit ausdrücklicher Erlaubnis des Verlages gestattet.

Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten.

Für die Zurücksendung unverlangter oder nicht angemeldeter Manuskripte, falls ihnen nicht genügend Porto beiliegt, übernimmt die Redaktion keine Garantie. Schwer leserliche Manuskripte werden ungeprüft zurückgesandt.

Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster
Berlin W. 57, Bülowstrasse 107 I.

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

KARL FRANZ EMIL SCHAFHAUTL

V. 23

Digitized by Google

Digitized by Google

DIE MUSIK

Künstler! zeiget nur den Augen
Farbenfülle, reines Rund!
Was den Seelen möge taugen,
Seid gesund und wirkt gesund.

Goethe

V. JAHR 1905/1906 HEFT 24

Zweites Septemberheft

Herausgegeben von Kapellmeister Bernhard Schuster
Verlegt bei Schuster & Loeffler
Berlin und Leipzig

INHALT

Dr. Viktor Lebiez
Nationalsozialismus und Kirche in den Jahren 1933/34
Dr. Reinhold Stein
Carl Ludwig und die Eigenart Europas
Dr. Hans Joachim Schoeps
Ein neues Buch über Moses Mendelssohn
Dr. Hans Rothfels
Die Ostforschung und ihre Aufgaben
Eugen Gerstenmaier
Neue Literatur zur Geschichte des Widerstandes
Reinhold Schneider
Der Buchstabe tötet — der Geist macht lebendig

Vierteljährlich Bezugspreis RM. 3.– (einschließlich Postgebühren). Einzelheft RM. 1.–
Verlag Duncker & Humblot, Berlin SW 41, Prinz-Louis-Ferdinand-Straße 2
Anzeigenpreisliste gültig ab 1. Januar 1953
Anzeigenverwaltung: Duncker & Humblot, Berlin SW 41, Prinz-Louis-Ferdinand-Straße 2

Für unverlangt eingesandte Manuskripte kann keine Gewähr übernommen werden. Sie können nur zurückgesandt werden, wenn Rückporto beigefügt ist. Jede Art der Vervielfältigung, auch auszugsweise, bedarf der Genehmigung des Verlages.

Druck: Buchdruckerei Gustav Schenck, Berlin-Prenzlauer Berg

MUSIKDRAMATISCHE FEST-SPIELE BEI DEN ALTEN BARDEN

EINE HISTORISCHE SKIZZE

von Dr. Victor Lederer-Leipzig

Steig auf, Schatten Ben Akiba's, und sage dein Sprüchlein her! Du sollst wieder einmal recht behalten! Lehre uns bescheidener werden und einsehen, dass es nichts wirklich Neues unter der Sonne gibt. Am allerwenigsten — auf dem Gebiete der Kunst! Ein Kreislauf ist alles, das Leben und die Welt, ein Kreislauf! . . .

Maifestspiele! . . . Wer denkt nicht sogleich an Angelo Neumann, den genialen Prager Theaterdirektor, der ebenso Wort wie Wesen dieser Institution in den modernen Theaterbetrieb eingeführt und mit der Veranstaltung von theatralischen Festaufführungen im Monat Mai das künstlerische Renommé seiner Bühne so ausserordentlich gehoben hat! . . . Ich erinnere mich noch, wie man zunächst über den Namen spöttelte. „Maifestspiele!" . . . Und heute? — Ahmen so und so viele Theaterdirektoren das Prager Beispiel nach . . .

Ob wohl schon jemand daran dachte, dass die Maifestspiele Angelo Neumanns (dessen Verdienst dadurch natürlich nicht geschmälert wird) nur die Renaissance viel älterer Gedanken und einer bis in graue Vorzeit zurückreichenden Institution darstellen?

Vielleicht doch. Denn gewiss wird mancher an Wagners Sängerkrieg auf der Wartburg gedacht haben. Singt nicht der Hirte: Der Mai ist da? Unmittelbar nachher der Sängerkrieg — folglich kann dieser nichts anderes sein als eine Art Maifestspiele . . .

Es ist das kein Zufall. Die holde Maienzeit war stets das Ideal der Dichter, nicht nur der Lyriker. Und wenn wir die Geschichte unserer dramatischen Kunst zurückverfolgen, so finden wir, dass sie den Monat Mai zunächst schon deshalb als den geeignetsten Zeitpunkt ihrer Betätigung begrüssen musste, weil sie ursprünglich — wenn wir so sagen dürfen — Freiluftkunst gewesen ist. Das Sommertheater ist älter als das Wintertheater.

Aber auch ein zweites Moment kommt hinzu: alle Kunst ist Nachahmung der Natur. Wie nun im Monat Mai auf der Bühne der Natur sich nach langer Pause wieder neues dramatisches Leben regt, so erwacht auch im Herzen der Menschen das Streben nach dramatischer Betätigung. Es findet seinen einfachsten Ausdruck darin, dass man „im Maien — zu zweien" wandelt. Es weckt aber auch im frei schöpferischen Magier-

geiste einen mächtigen Widerhall: die alten orientalischen und griechischen Mysterien waren nichts weiter als Symbolisierungen der wiedererwachenden Natur, des früchtereifenden Sommers . . . Auf ähnliche altheidnische Feiern geht auch der Ursprung unseres Theaters zurück.

Diese ältesten Maifestspiele, von denen hier die Rede sein soll, waren in erster Reihe dramatische Ausgestaltungen der altheidnischen Maifeier.

Maifeier? — höre ich erstaunt rufen . . .

Ja — lieber Leser: Ben Akiba breitet segnend seine Arme drüber und sagt Amen. Die Feier des ersten Mai ist um mehr wie 2000 Jahre älter als die moderne Sozialdemokratie. Der erste Mai war nämlich der Zeitpunkt des altdruidischen Sommerfestes.

Die keltischen Völker Britanniens, der Bretagne und Irlands haben — zum Teil bis auf den heutigen Tag — Reste dieser alten Maifeier konserviert. Ihre Literaturquellen geben zugleich Aufschlüsse über die frühere Gestaltung des Festes und seiner Festspiele.

So finden wir schon in den alten finnianischen Gesängen Irlands, die bis in das dritte Jahrhundert, vielleicht noch weiter zurückreichen (manche Dichtungen in der eben erscheinenden neuesten Publikation Prof. Windischs sollen sogar aus der Zeit Christi stammen), wiederholt das alte grosse Druidenfest „Baltaine" erwähnt.

Der Zeitpunkt dieses Festes war (nach unserem Kalender) der letzte April. Tags darauf folgte das eigentliche Sommerfest, die mit Gesang und Tanz begangene „Maifeier".

Ein Festesfeuer wurde entzündet (ein Symbol des alten Sonnenkultus, dessen Bestand bei den Germanen ja auch Tacitus verbürgt), und um dieses Feuer wurde getanzt . . . Beim Tanzen aber sang man ein Lied auf den Sommer.

Solcher „Sommer"-lieder haben die britannischen Kelten eine unglaubliche Zahl. Von Mund zu Mund vererbt, leben sie zum Teil noch heute unter der Hirtenbevölkerung von Wales und der stammesverwandten Bretagne (die Bretonen sind aus Wales ausgewanderte Kelten, zwischen den beiden Sprachen besteht nur ein Dialektunterschied). Sommerlieder — Mailieder . . ., erfüllt von Resten aller Mysterien . . . Fahrende Sänger verbreiteten sie über ganz Europa . . . Man denke an das Lied des Hirten in Tannhäuser und vergleiche die Weise mit dem Lied des Bretagner Hirten bei Berlioz! . . . Vielleicht wird auch manchem Leser Thomas Moore's entzückendes Gedicht „rich and rare were the gems" bekannt sein. Moore hat es zu der populärsten „Sommer"-melodie Irlands gedichtet. Die verbreitetste Sommermelodie von Wales: „Helston Forey" hat Gilbert im Jahre 1823 aufgezeichnet, Wort und Text eines in Cornwales erhaltenen Mai- und Sommerliedes teilt Ellis in Brandts Antiquities I. 224 und teil-

Digitized by Google

weise auch Rodenberg in seiner prächtigen „Harfe von Erin" (S. 46) mit. Ich will eine Strophe hierhersetzen:

„For we were up as soon as any day
For to fetch the summer home;
The summer and the May, O
For the summer now is come."

In diesen altheidnischen Tanzliedern ruhen sowohl die Wurzeln unserer mehrstimmigen Tonkunst als auch die Wurzeln unseres Dramas. Ein schon im Jahre 1226 niedergeschriebener „summer"-Kanon (bisher ein Rätsel der Musikgeschichte) beweist, dass diese Lieder mehrstimmig in einer gewissen improvisierten, kanonisch imitierenden Polyphonie ausgeführt wurden. Der refrainartige Bau anderer Sommerlieder (oft stehen einander sogar Ansprache und Antwort gegenüber) zeigt, dass Chorführer und Chor einander gegenübertraten und (ebenso wie in den Anfängen des griechischen Dramas) dramatische Lebhaftigkeit in den Gesang brachten. Naturnachahmung — insbesondere Kuckucksstimmen- und Tierstimmenimitation (vergleiche „Sommernachtstraum)" — vervollständigte den Stimmungszauber, und die in der Mitte flammende Waberlohe (ich meine das Maifeuer, um das getanzt wurde) gab dazu auch den szenischen Effekt . . .

Aus den Schatten der Dämmerung, die sich Ruhe spendend herniedersenkten, machte nun die Phantasie, von alter Druidentradition genährt, gütige Feen . . . Sonne und Erde — Oberon und Titania . . . nach langem winterlichen Zwist haben sie sich wieder gefunden und versöhnt . . . Der Mai hat den Frieden wiederhergestellt . . . Der holde Wonnespender Mai . . . Kann man das Glück der Elfen nicht belauschen? . . . Vielleicht durch Zaubermacht? . . .

Und in Kolonnen löst sich der Reihen . . . Man zieht hinaus in langem Zuge, mit dem Zauberstab, dem Maibaum, an der Spitze . . . Hinaus zum alten romantischen Felsen . . . Ein Mann mit einem Schlüssel geht voran, die alte Feenfestung zu öffnen . . . Er nimmt den Hut ab, die andern folgen seinem Beispiel . . . Und dreimal ruft er laut die Erde aus dem Schlummer. (Wie der Wanderer in „Siegfried".) Und dreimal klopft er mit dem Schlüssel . . . Er setzt ihn an . . . Da schallt des Waldvögleins Stimme: Kuckuck, Kuckuck . . . Und „es ist der rechte Schlüssel nicht", sagt der Mann . . . Ja, wann findet der Mensch den rechten Schlüssel zu seinem Glück? . . . Und „es ist nicht der rechte alte Mai", ruft der Barde, der dem „Schlüsselmann" zur Seite geht . . . „der rechte alte Mai wie einst" . . .

„Ja wie einst" schallt es im Chore — „wie einst zur Zeit Arthurs" . . .

. . . Da schwingt sich ein Barde auf den Felsen zur Linken . . . Aller Blicke sind auf ihn gerichtet . . . Er verschwindet . . . Aber gleich ist er wieder zur Stelle . . . Doch nein — ein Königssohn steht dort, mit der Harfe in der Hand in vornehmer Rittertracht . . .

Digitized by Google

Und dort auf der andern Seite — auf jenem Felsen drüben — ein zweiter Barde ... ein Bardenschüler noch ... mädchenhaft zart ... im Frauengewand ... Hero und Leander? ... Ach nein! — Arthur und Gwenhwyvar![1])

Das Theater beginnt ... Die Zuhörer lagern sich ...

Arthur: Schwarz ist mein Ross und trägt mich gut;
Nicht scheut es vor der Wasserflut —
Hindurch — kein Zaudern kennt mein Mut ...
Gwenhwyvar: Grün ist mein Thron wie die Natur
Und wer mich liebt — der prahlt nicht nur!
Wort halten heisst es, Held Arthur!
Wer reitet mein Ross? Wer ist so kühn?
Wer wird für mich auf das Kampffeld ziehn,
Cai zu besteh'n, den Sohn von Sevin?
Arthur: Ich will reiten! Ich will den Kampf bestehn!
Durch tosende Flut soll mein tapferes Ross mir gehn!
Ich bin der Mann, Cai kühn ins Antlitz zu sehn!
Gwenhwyvar: Halt, Jüngling, halt! Noch bist du frei;
Hundert wie du sind zu schwach gegen Cai!
Bleib, ach bleibe, zu spät käm die Reu!
Arthur: Gwenhwyvar, reizendes herrliches Weib,
Hälst mich für Spielzeug zum Zeitvertreib?
Nein! — Hundert Cais hält stand mein Leib!
Gwenhwyvar: Ha, Jüngling im schwarzen und gelben Gewand
Seh ich dich ...

Und so geht es weiter. Statt des Vorhangs sinkt die Nacht hernieder ...

Ich habe nichts selbst hinzugedichtet. Ich habe nur verbunden, was verschiedene Quellen älteren und neueren Datums zu berichten wissen. Muss ich den Leser erst noch darauf aufmerksam machen, wie diese Art von Maifeier- und Sommernachtspoesie in Shakespeare's „Sommernachtstraum" ihren letzten herrlichen Nachhall fand? ...

Ich habe bereits in meinem jüngst erschienenen Werke „Über Heimat und Ursprung der mehrstimmigen Tonkunst"[2]) darauf aufmerksam gemacht, dass die Wurzeln unserer dramatischen Kunst im alten Wales zu suchen und aus den „Hud a Lledrith" genannten Volks- und Bardenspielen hervorgewachsen sind. In meiner „Keltischen Renaissance"[3]) habe ich auch die Beeinflussung der Shakespeare'schen Feenpoesie durch altbardische (kymrische) Quellen aus Wales — Shakespeare ist ja an der Grenze von Wales geboren — an einigen Beispielen zu zeigen versucht. Was ist

[1]) Gwenhwyvar, die spätere zweite Gemahlin Arthurs, als Ginevra der Romane dem Leser wohl nicht unbekannt. [2]) Leipzig, 1906, C. F. W. Siegel (R. Linnemann). [3]) Ebendaselbst.

Digitized by Google

z. B. die Fee Mab anderes als die walisischen Mabinogien? (Altkeltische Feengeschichten). Obigen dramatischen Dialog habe ich aus einer kymrischen Dichtung, die spätestens dem 12. Jahrhundert entstammt, frei übertragen. Erhalten sind ähnliche Dialoge resp. dramatische Szenen zwischen Myrddin (vulgo Merlin) und Ysgolan, zwischen Myrddin und seiner Schwester, zwischen Arthur und Trystan u. a. Diese keltischen Kunstdenkmäler sind die ältesten Dokumente dramatischer Poesie in Nordeuropa.

Es steht aber auch ausser Zweifel, dass die Kunst des „Theaters" aus Wales, dem Lande König Arthurs, nach England und Frankreich und späterhin auch nach Deutschland kam. So wissen wir z. B., dass theatralische Darstellungen von Abenteuern aus dem Arthurkreise auch in Frankreich die älteste Form dramatischer Kunst im Mittelalter sind. Gegen Ende des 12. Jahrhunderts wurden sie nach Frankreich gebracht. Petrus Blesensis (gest. 1200) und die Annales Burtonenses erzählen von solchen Schauspielen und Schauspielern als etwas ganz Gewöhnlichem. Kurz vorher tauchen solche „Maskenspiele" auch in London auf, nämlich im Jahre 1180. Erzbischof Becket fand, wie unser Gewährsmann berichtet, solchen Gefallen an den Spielen, dass er ähnliche Spiele unter den Mönchen zu fördern strebte. Wie diese lediglich Kopieen der alten Bardenspiele und der Theaterstücke herumziehender „bourdeurs" waren (dies der gewöhnliche Name der dramatischen Jongleure des Mittelalters), so behielten sie auch den Namen: Burdana (worin der Stamm bard deutlich zu erkennen ist).

Eine der ältesten Nachrichten über dramatische Kunst in Wales selbst gibt ein walisischer Bericht über grosse Maifestspiele, die der Fürst Gruffydd ab Rhys im Jahre 1135 veranstaltete. Es heisst da u. a.: „A chynnal phob chwareuon Hud a Lledrith, a phob arddangos", d. h.: und es wurden dort alle Arten von Spielen der Phantasie und des Scheins ausgeführt und jede Art von Darstellungen. Eine ausführliche Erklärung dessen aber, was unter „Hud a Lledrith" verstanden wurde, gibt eine aus dem Jahre 1180 stammende Abhandlung des Jeuan Vawr ap y Diwlith. Sie ist in den im Jahre 1848 herausgegebenen „Jolo-Manuscripts" enthalten und besagt folgendes:

„Hud a Lledrith (wörtlich: Täuschung und Schein) nennt man ein dichterisches Werk, in dem eine Anzahl von Personen, die in bezug auf Eigenschaften, Stand und Gemütsart einen andern, als den ihnen wirklich angehörigen Charakter annehmen, Wechselreden und Beratungen halten. In solchen Darstellungen führen verkleidete [!] Personen Gespräche miteinander, jede für oder wider den Gegenstand, den sie ihrer Betrachtung unterwerfen, um gleichsam die richtige oder falsche, die heitere oder traurige Seite desselben in Hinsicht entweder auf Erfolg, Zusammenhang und Notwendigkeit, oder des Gegenteils zur Anschauung zu bringen; oder, um bei der Gelegenheit der Tugend Ehre und Belohnung zu spenden, hingegen auf das Laster

Digitized by Google

Schmach, Verderben und Strafe zu werfen, und auf diese Weise das Glück und Gedeihen der Guten deutlich zu machen, und nicht minder durch das Elend, welches über den Menschen von bösen Gesinnungen, Handlungen und Gewohnheiten hereinbricht. Ein Gedicht dieser Art wird durch Frage und Antwort in Szene gesetzt: für und gegen, oder für und für, durch Widerrede und Entgegnung, damit der in Rede stehende Gegenstand oder die Begebenheit in ihrem rechten Lichte und ihrer wahren Gestalt erscheinen und die dadurch angezogenen Personen von Anfang bis Ende die Dinge in ihrem wirklichen Charakter erkennen mögen und zu der Erkenntnis geführt werden, dass die ganze in ein solches Gewand gekleidete Darstellung dazu diene, die Wahrheit zu enthüllen.[1]) [!!!] Aus diesem Grunde wurden in alter Zeit [!] Werke dieser Art verschiedentlich benannt: Gedichte, Schauspiele, Unterhaltungen der Täuschung und des Scheins (der Illusion und Phantasie); jetzt aber nennt man den Ort der Darstellung mit Einschluss der Schauspieler Hillock (d. h. eigentlich: kleiner Hügel, Bühne) der Illusion und Phantasie und die Vorstellung selbst — ein Mirakelspiel."

Eine interessante Dramaturgie aus dem Jahre 1180! Sagt sie nicht dasselbe wie der latinisierte Name Burdana? Dass nämlich die kirchlichen Mirakelspiele lediglich Kopieen weltlicher Bardenkunst sind, ebenso wie auf dem Gebiete der Literatur und Poesie die kirchlichen Nachdichtungen und Farcituren und wie auf musikalischem Gebiet — die gesamte mittelalterliche Kirchenmusik? . . . Bardenkunst, keltische Bardenkunst ist die Grundlage aller unserer schönen Künste! Was im Altertum das Volk der Griechen — das waren im Mittelalter die britannischen Kelten. Und ich möchte diese Zeilen nicht schliessen ohne denselben Ruf, in den meine „Keltische Renaissance" mündet: Gedenket der Barden! Denn noch liegen sie leider in Vergessenheit da, gleichwie die Griechen vor der griechischen Renaissance . . .

Blicken wir zurück: dass der Ursprung des deutschen Theaters auf umherziehende englische Komödiantentruppen zurückgeht, ist notorische Tatsache. Dass die gesamte deutsche Bühnenkunst ohne den Einfluss Shakespeare's nicht denkbar wäre, ist Faktum. Dass Shakespeare auf mittelalterlicher walisischer Bardenkunst fusst, hoffe ich an den zitierten Stellen glaubhaft gemacht zu haben. (Im übrigen soll davon in einem eigenen Werke die Rede sein.) Von den Barden führt der Weg weiter zurück zu den Druiden und der Ursprung unserer dramatischen Kunst auf das Baltaine und das Maifeuer.

Maifestspiele der Ausgangspunkt — Maifestspiele der Endpunkt der Entwicklung: ein Kreislauf ist alles, das Leben, die Welt und die Kunst! . . . Steig auf, Schatten Ben Akiba's, und sage dein Sprüchlein her! . . .

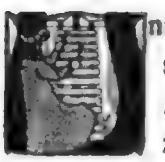
[1]) Hier schimmert die alte Bardenparole: „Y gwir yn erbyn y byd" (Wahrheit der ganzen Welt zum Trotz) unverkennbar durch. Vergl. Lederer „Keltische Renaissance".

Digitized by Google

CARL LOEWE UND DIE VOGELWELT

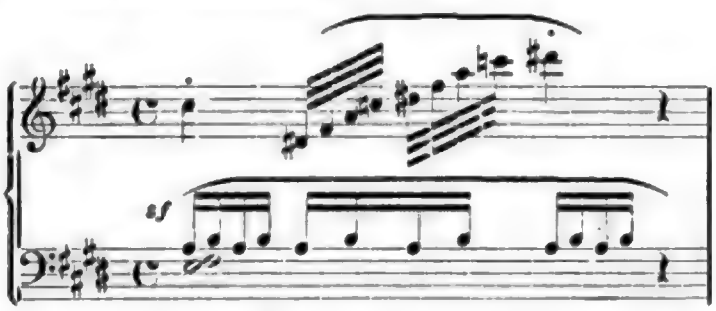
von Dr. Maximilian Runze-Berlin

Schluss

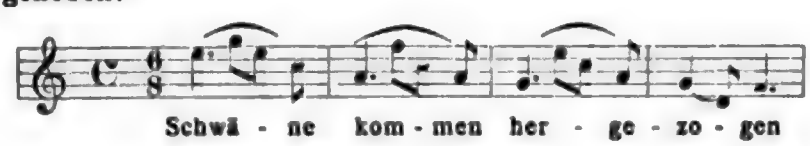


nter den Wasservögeln ist auch die Möwe zu erwähnen. Loewe schildert vorübergehend der „Möwe Geschrill" im „gefangenen Admiral" und mit besonderer Charakterisierung (er zeichnet zumal den Flug der Möwen unter Anwendung von Oktaven und Quarten) im „alten Schiffsherrn" (beide in Bd. X der Ges.-Ausg.).

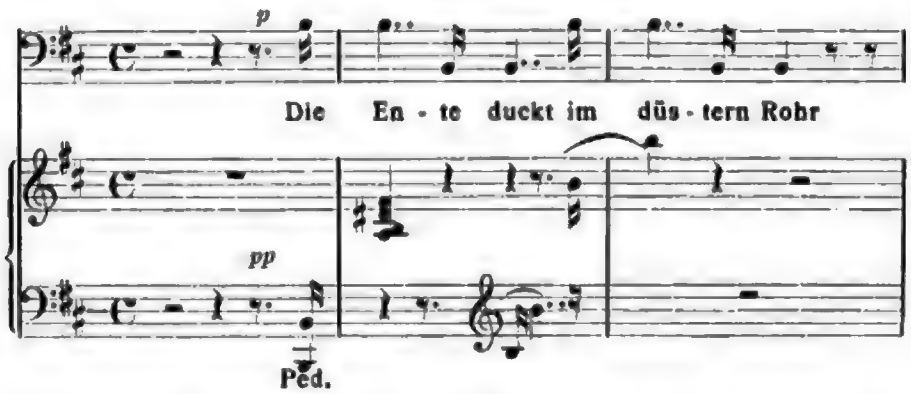
Auch dem Schwan wendet er mehrfach sein Interesse zu, z. B. in der Ballade vom „kleinen Schiffer". Ja, eine eigene grössere Ballade, „Die Schwanenjungfrau", ist der Veranschaulichung des Schwanenlebens gewidmet. Gleich nach dem Eingangstakt (Thema des „Ritter Walther") erscheint der Schwäne Kreischmotiv:



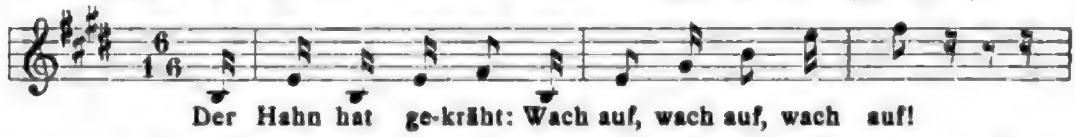
Von ihm unterscheidet sich das Flugmotiv, charakteristisch durch die Begleitung gehoben:



Unter den Wasservögeln ist auch die Ente von Loewe nicht vergessen. Sie wird tonmalerisch gezeichnet in der Frühlingssonate und behauptet als Wildente eine Stelle in der oben angeführten klassischen Ballade „Der Feind". Dass das Motiv der Ente dem des Königs der Lüfte angepasst und somit untergeordnet erscheint, entspricht ganz Loewes Kompositionsweise. Es lautet:



Die Schnepfe hat Loewe launig in einem bisher unveröffentlichten achtstimmigen Männergesang „Die Schnepfensonntage" behandelt. Nur vorübergehend findet das Huhn Erwähnung, wie in der „Einladung", und die Küchlein, wie in dem Fabelliede „Wer ist Bär?"; — dagegen ist der Hahn als ein echt balladenhaftes Tier reichlicher von ihm bedacht. So finden wir ihn in „Elvershöh" und im „Geisterleben" (Bd. III und Bd. VIII). Vermerkt sei das Hahnmotiv aus dem Liede „Wach auf" (Bd. XVI):



Hier würde sich der Kuckuck anreihen. Loewe schreibt über ihn in seinen Vorarbeiten:

„Nur der Kuckuck (cuculus canorus) gibt im Frühlinge zwei schöne Töne von sich, die einem B-Klarinett ähnlich sind. Gewöhnlich ist es die Dur-Terz e c in der zwei gestrichenen Oktave, die den Ausdruck des Heiteren, Persönlichen und Sorgenfreien hat. Ebensowohl hört man die Moll-Terz es c, welche aber keineswegs als solche klingt, sondern man hört sie alsdann im Gefühl als 5, 3, über dem Grundton as, in welchem Falle sie womöglich einen noch schalkhafteren Ausdruck hat. Zuweilen hörst du auch die Sekunde d c, aber selten; niemals indes die Quarte f c."

Im Zusammenhang mit dieser wissenschaftlichen Zugrundlegung hat Loewe die Kuckucksstimme sowie sein possierlich Gebaren ausführlich dargestellt in seinem launigen Fabelliede „Der Kuckuck" (Bd. IX, No. 10), wobei indes in der Hauptstelle die kleine Terz a fis figuriert:

Loewe fährt fort: „Der Kuckuck macht den Übergang zu den Singvögeln."

C.

„Die Singvögel", so setzt Loewe seine Vorbemerkungen fort, „sind meist klein, haben kurze, schlanke Füsse, scharfzugespitzte Schnäbel und leben von Insekten und

Digitized by Google

Pflanzensamen. Ihr Fleisch ist meist wohlschmeckend. Unter den Singvögeln erheben sich durch Unterricht zum Gesange von Menschenmelodieen: Kanarienvogel, Dompfaff — singt nicht frei — (Kreuzschnabel), Staar (Drossel, Amsel). Die anderen haben kein Gehör. Auch ist das Gehör individuell. Manche gar nicht, etwelche viel."

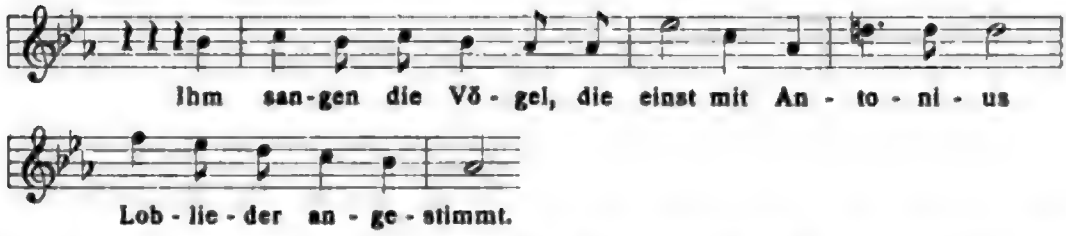
Dann finden sich noch folgende aphoristische Notizen:

„Unterscheide junge und alte Vögel. Ihre Edukation. In den Provinzen verschieden. Harzfinken z. B. singen, schlagen, pfeifen."

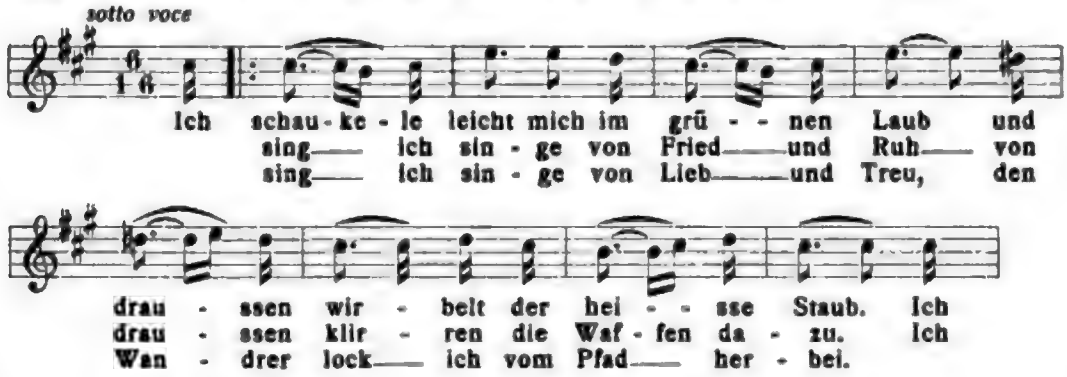
Die Singvögel im allgemeinen

Loewe, mit seinem unendlich feinen Gehörsvermögen, seinem wonnigen Wohlbehagen an der ton- und sangesreichen Vogelwelt, macht mit vielen seiner Werke auch uns in ihr heimisch. Mit all ihren Zaubertönen verflicht er sie in die ernsten wie fröhlichen Lebensepisoden und breitet durch solches Hineinverweben derselben in die Geschicke der Menschheit einen verklärenden Glanz über das oft öde Dasein oder unglückliche Bewusstsein.

So haben Singvögel die Bestimmung, dem Heiligen zu dienen und ihm die Wüste zu beleben und zu verschönen (vgl. „Das Paradies in der Wüste", Bd. XIII):

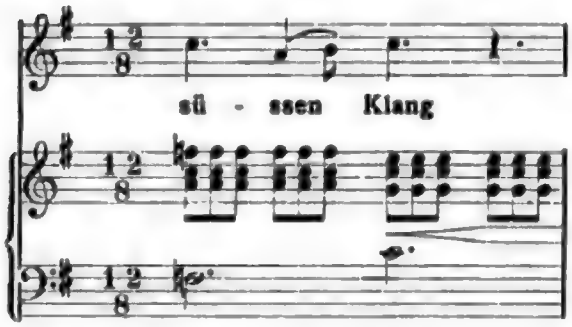


Dem verschmachtenden Pilger in der Wüste werden sie zum Retter, ihn zum erfrischenden Labequell der Oasis lockend (vgl. das „Lied eines Vögleins in der Wüste", aus dem „Arabischen Liederkranz", Bd. VI):

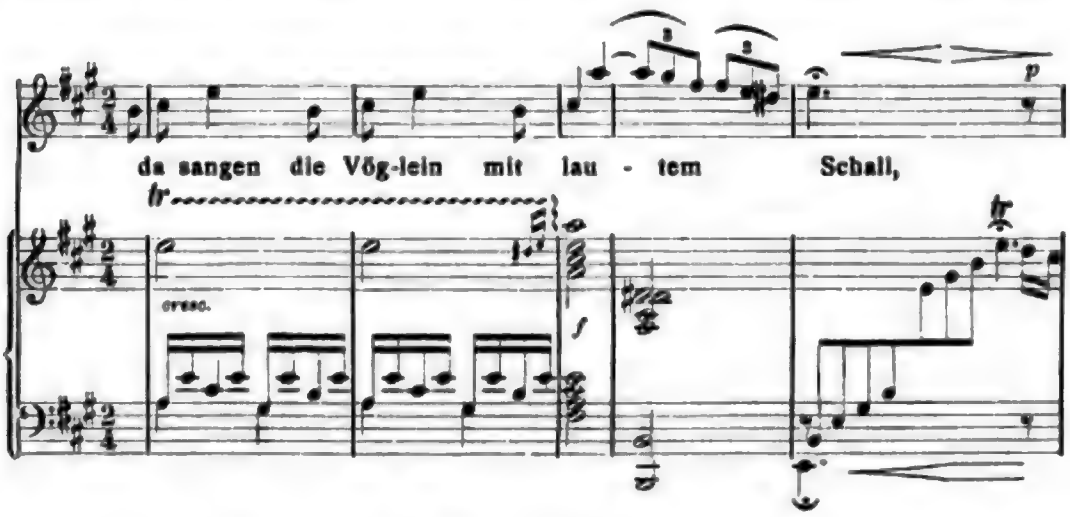


Dem nach Tröstung schmachtenden Sünder bieten sie (vgl. den „Mönch zu Pisa", Bd. IV):

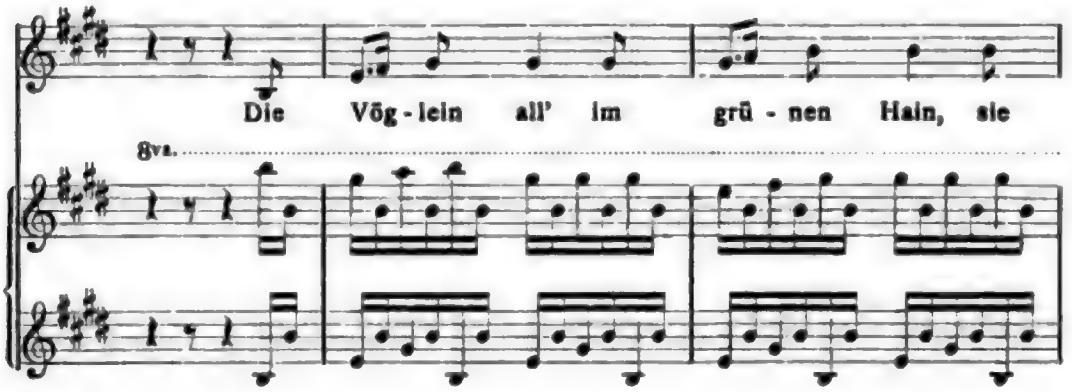
Digitized by Google



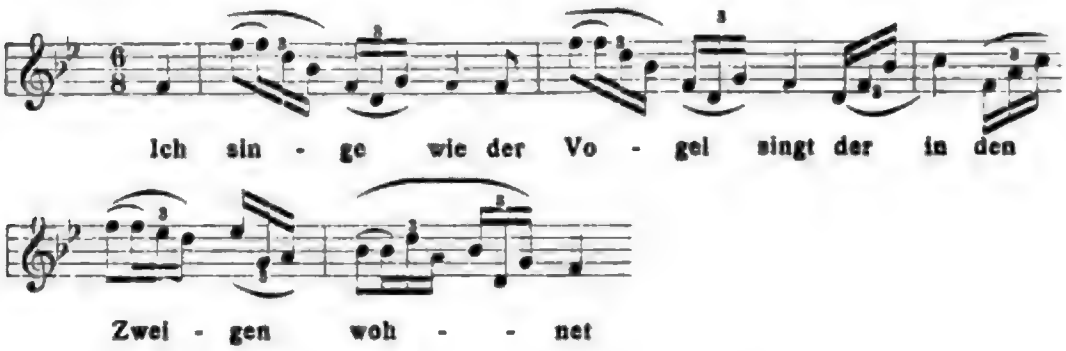
Dem vor Grauen ohnmächtig zur Erde gesunkenen, im Waldesdickicht verirrten Mägdlein singen sie beim ersten Morgenwind die Schrecken von der Seele (vergl. „Jungfrau Lorenz", Bd. XIII), wobei zumal des Finken Sang kenntlich hervortritt. Zur Erhöhung reiner Menschenfreude jubeln sie dem beglückten Menschenherzen ihren frohesten Schall entgegen (vgl. das Lied „Niemand hat's geseh'n", Bd. XVI):



An der ganzen Bewegung der Natur nehmen sie teil, nächtens den Reiz des Elfenzaubers mit ihrem Gesang erhöhend (vgl. „Elvershöh", Bd. III; übrigens hat diese Loewesche Ballade und besonders die hier folgende Stelle das höchste Entzücken Richard Wagners hervorgerufen, wie mir seinerzeit Heinrich von Stein, der langjährige Hausfreund R. Wagners, persönlich mitteilte):



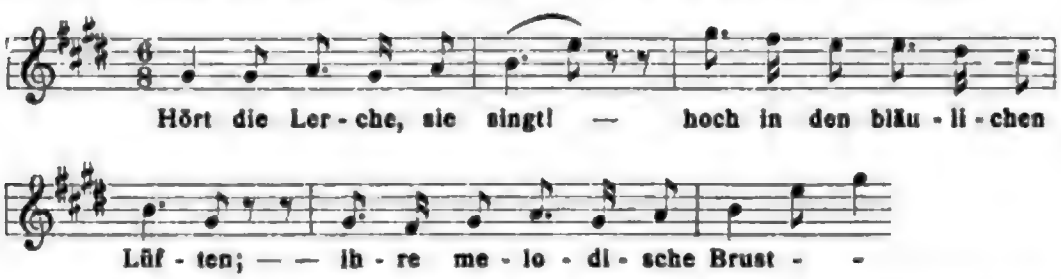
er sich auch einst — im Gegensatze zu so vielen anderen Komponisten konnte er es tun — auf das Sängerwort seines geliebtesten Meisters der Dichtkunst (wir geben es mit Loewes eigenem Sang, vgl. Bd. XI):



Die Singvögel im besonderen

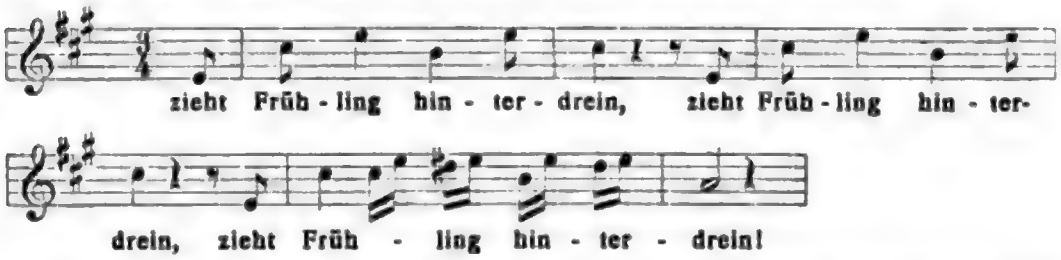
Wir folgen dem Loeweschen Verzeichnis.

1. Lerchen. Loewe unterscheidet „Feldlerchen, Heidelerchen, Schopflerchen". Leider hat er in dieser Übersicht den Naturgesang so wenig bei der Lerche wie bei den nachfolgenden Singvogel-Arten wissenschaftlich analysiert. Dagegen hat er den Lerchensang in der unter A. veröffentlichten Abhandlung wissenschaftlich zu bestimmen versucht. Wir müssen uns hier ausserdem mit dem begnügen, wie er den Lerchensang kunstmässig seinen Balladen und Liedern eingewoben hat. Mehrere Lieder sind ganz der Lerche gewidmet wie das nach dem Luaschen Text komponierte (B. XVI), wo die Lerchenstimme hauptsächlich von der Begleitung charakterisiert wird. Interessant ist der entsprechende Abschnitt aus dem „Gesang" (r. Hand), der zu einem Vergleich der unter A. mitgeteilten Probe auffordert. Auch das Krummachersche (B. XVI) ist hier zu erwähnen:

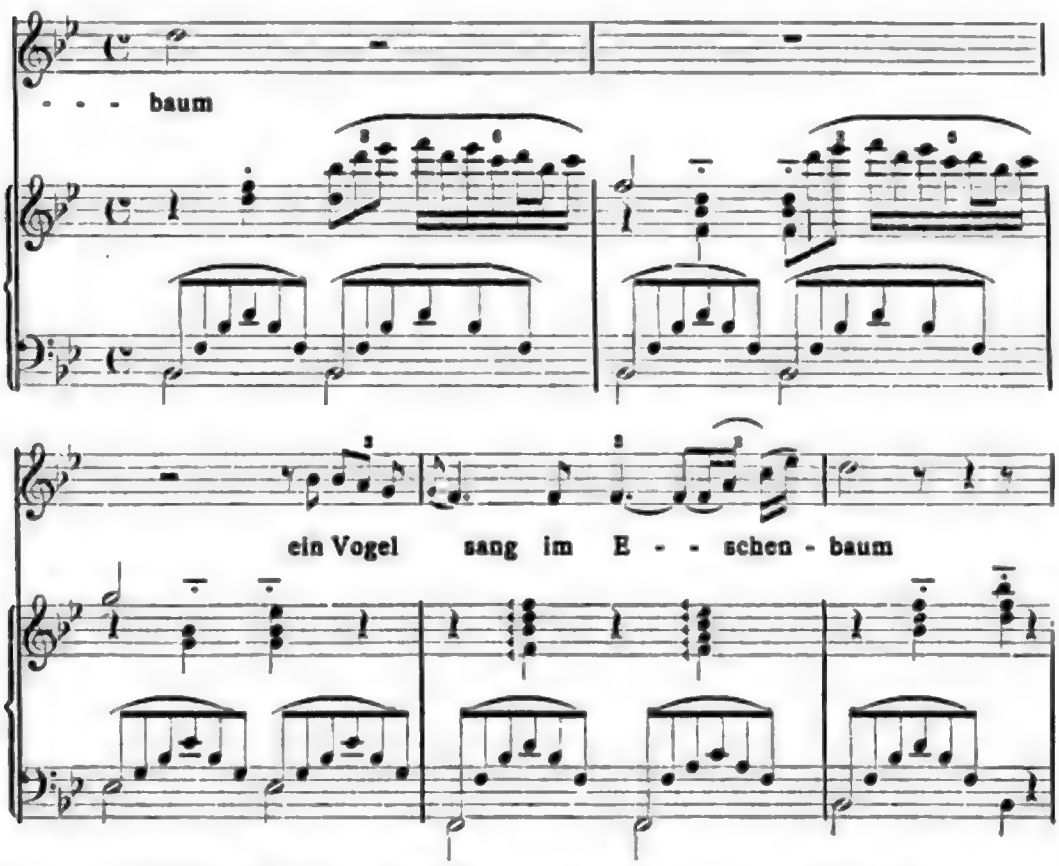


Bekannt ist der Lerche Sang in der „Heinrichs"-Ballade; besonders reizvoll die süsse Romantik des bei alledem so naturgetreu wiedergegebenen Lerchenzaubers in der Ballade vom Tajostrand, an der Stelle: „Und musst du mich verlassen, wenn früh die Lerche singt!" (B. VI). Endlich ist unverkennbar der Lerche abgelauscht jener Zwischensatz in der Ballade vom

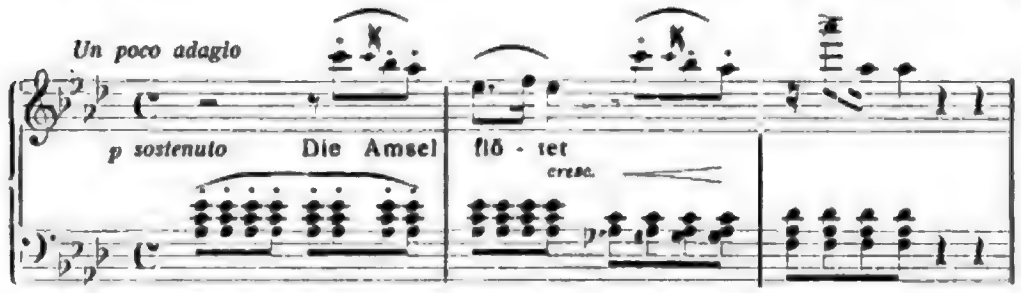
Schneeglöckchen (B. IX, No. 17): Der Frühling zieht ein; mit luft'gen Schwingen kommt ein West daher, dem folgt mit freud'gem Singen ein Vöglein übers Meer; dem ein zweites; und fröhlichen Geleites



Über 2. den Staar zu 3. den Drosseln übergehend, bei denen Loewe „Sangdrossel" und „Amsel" unterscheidet, finden wir erstere in der bekannten Ballade „Thomas der Reimer" gezeichnet. Wenigstens hat nach Überlieferung in der Loeweschen Familie der Meister hier die Sangdrossel im Sinne gehabt:



Der „Amsel" Flöteton ist einem allerliebsten — leider recht unbekannt gebliebenen — Liedchen von Loewe zugrunde gelegt („Abendstunde"; auch unter der Überschrift „Die Amsel flötet"; B. XVII, No. 55):



Auch unter 4. den Kernbeissern hat Loewe seine Lieblinge. Zunächst trifft er folgende Einteilung:

„a) Loxia curvirostris, Kreuzschnabel (singen?) (wie Dompfaff). b) Der Dompfaff, L. pyrrhula, knarrt wie eine Tür. c) Der Grünling, L. chloris. d) Kernbeisser oder Dickschnabel, L. coccothraustes. e) Pirol, Oriolus, frisst Kirschfleisch."

Sehr zu beklagen ist, dass er anscheinend die Kreuzschnäbel nicht näher zu beobachten Gelegenheit hatte. Er hätte an ihnen besonders lehrreiche Studien anstellen können, da sie trotz aller Anlage zur Zahmheit ihre Natur als Waldvögel nie verleugnen und über eine herrliche Singeweise verfügen, die, stets sanft und melodisch bleibend, ein Durchschnittmittleres von Lerche, Nachtigall und Drossel darbietet. Kaum ein Singvogel spinnt die Melodie, mit allen möglichen Variationen ausgestattet, mit Flötentönen und Trillern geziert, so weit aus als der Kreuzschnabel. Kein Vogelsang auch kommt menschlicher Intelligenzkraft im Gesange so nahe wie die Kreuzschnabelweise.

Den Pirol dagegen hat Loewe mit viel Liebe behandelt. Nach jener wissenschaftlichen Begründung, die oben in Loewes Abhandlung mitgeteilt ist, hat er die Pirolstimme in einer reizenden kleinen Tier-Humoreske „Ich und mein Gevatter" kunstgerecht angewendet und entwickelt. „Zwei wunderliche Gevattern, die immer miteinander flattern, bei den Kirschbäumen wohlbekannt." Der geschwätzige Pirol führt das Wort:

Begleitung r. H.

„Kirschvogel bin ich geheissen,

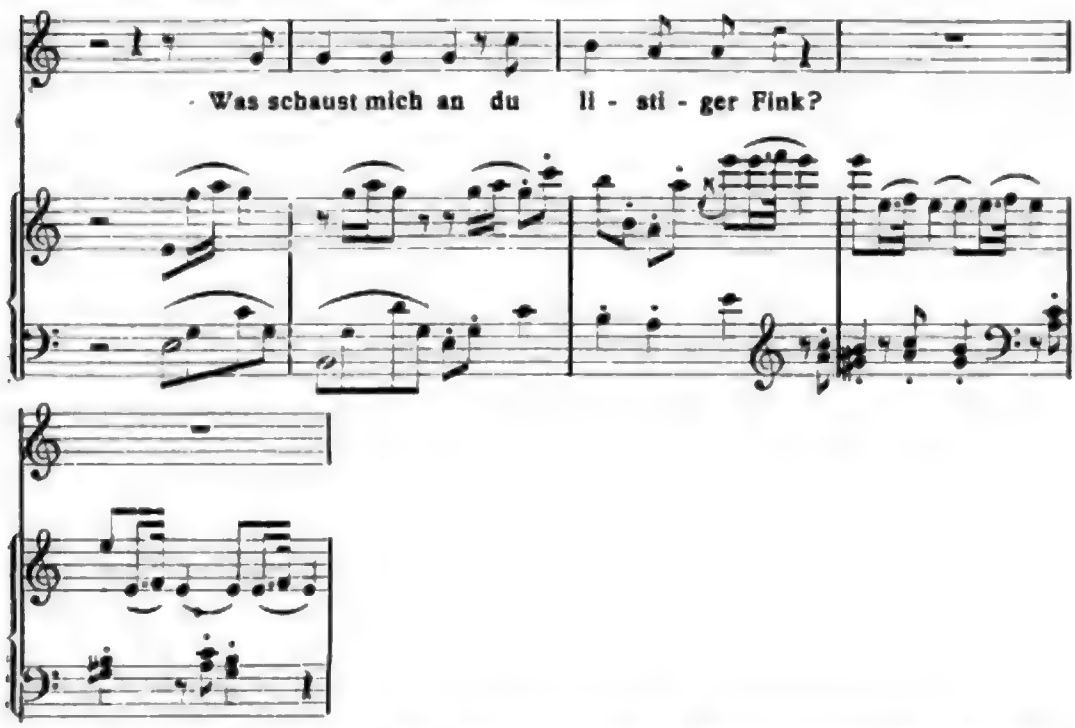
und von dem Kerne beissen Kernbeisser ist mein Ge - vat - ter genannt."

Über 5. den Ammer bemerkt Loewe: er „singt nicht sonderlich", — und unterscheidet „Goldammer, Gartenammer, Rohrsperling". Mehr am Herzen liegt ihm 6. das Geschlecht der Finken (Fringilla):

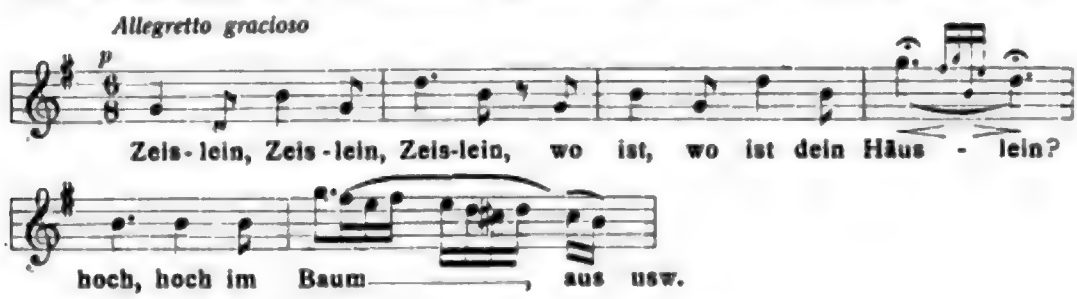
Digitized by Google

„a) Fink (Fr. caelebs), b) Sperling (NB. Fr. domestica et montana), c) Stieglitz (Fr. carduelis), Distelfink; lernt Wasser ziehen, d) Kanarienvogel (Fr. canaria), e) Zeisig (Fr. spinus), gleicht dem Knarren eines Strumpfwirkerstuhles."

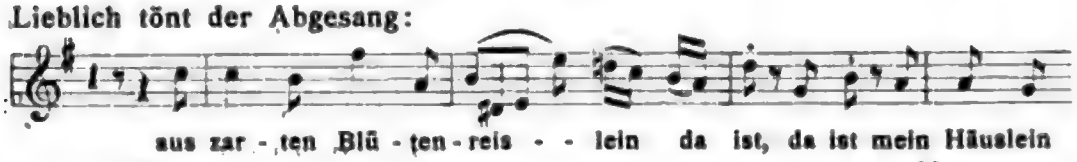
Auch den Finkensang führte uns Loewe mit wissenschaftlicher Begründung vor. Gerade ihn treffen wir in mannigfachen Balladen und Legenden an, z. B. in „Jungfrau Lorenz":



und unmittelbar zusammen mit dem Stieglitz, im obenerwähnten „Gesang". Ebenda wird uns auch der Zeisig, wie er flink hervorspringt und lieblich singt, vorgeführt. Besonders feinsinnig zeichnet uns Loewe dies anmutige Vöglein in einem ihm besonders gewidmeten Liede (Bd. XVII, No. 23):



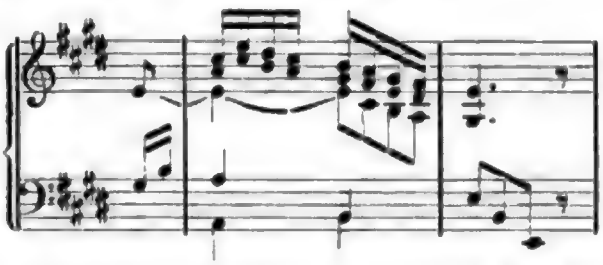
Lieblich tönt der Abgesang:



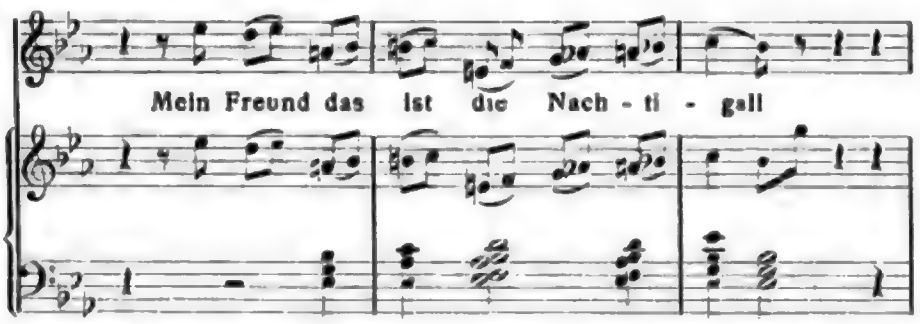
7. Die Grasmücke (Sylvia). Hier kommt a) die Nachtigall in Betracht, der Loewe natürlich stets sein grösstes Interesse gewidmet hat. Noch in seinen letzten Lebensjahren in Kiel stellt er eingehende Betrachtungen über Nachtigallengesang an, unterscheidet genau die in Düsternbrook heimischen Arten und gibt Mitteilung über deren von der Pommerschen Nachtigall abweichende Weisen. In seiner Abhandlung führt er noch folgendes über diesen seinen Liebling unter den Singvögeln aus:

„Die Nachtigall (S. luscinia) singt nur in der Nistzeit, Ausdruck der Liebe. Die Motacillen sind die besten Sänger, welches zum Teil im Kehlbau und Schnabelbau liegt. Der Schnabel ist lang, dünn, gerade, pfriemenförmig, mit fast gleich langen Kinnladen und am oberen Teil einem Einschnitt. v. Schubert sagt: Im Frühling kommen zuerst die Männchen, etliche Tage früher als die Weibchen, von ihrer Reise an, setzen sich dann abends auf die Zweige und wetteifern im Schönsingen. Dazu haben sie aber auch ihren guten Grund. Denn, wenn die Weibchen von der Reise zurückkommen, bemerkten sie immer, dass sich diese zuerst diejenigen Männchen auswählen, die am schönsten singen, und da es bei ihnen immer mehr Männchen gibt als Weibchen (wie auf den Privatbällen), bleiben die Männchen, die am schlechtesten singen, zuletzt allein übrig und bekommen kein Weibchen. Die höhere Gattung ist der Sprosser, mit dem Beinamen Philomela; er ist etwas grösser und singt lauter und schmetternder."

Zahlreich sind die Beispiele der Nachtigallstimme in Loewes Gesängen, unter denen das bekannteste sein dürfte:



Gegenüber diesem Jubelschall erklingt im zweiten Teil der Gregor-Legende der schwermutsvolle Flötenton:

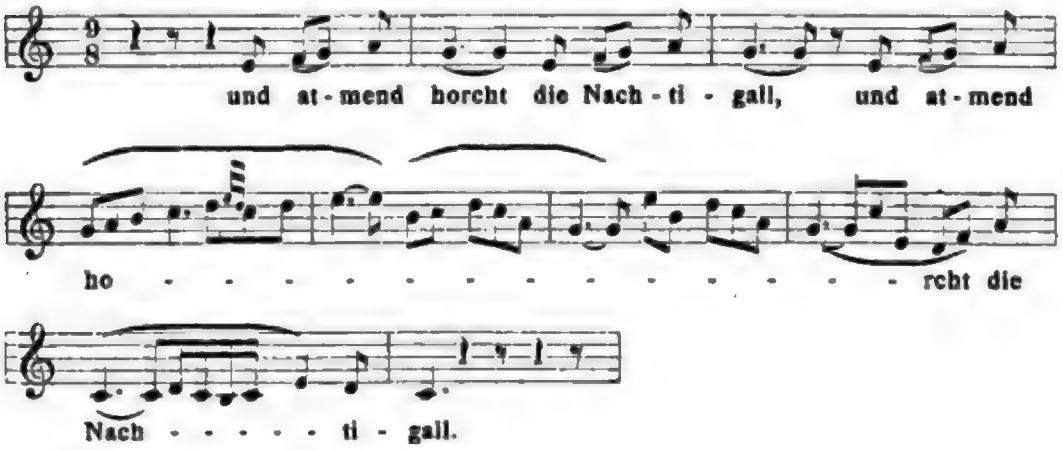


Fast eine kleine Nachtigall-Tragödie könnte man die an sich in launigem Ton gehaltene Fabelballade vom Kuckuck und der Nachtigall nennen. Tragisch, — weil hier, wie so oft im Leben, der anmassliche

Unverstand Urteilsgewalt über die höchsten Ideale übt. Der Esel erteilt dem einfältigen aber fromm klingenden Kuckucksgesang den Preis. Die Nachtigall, im Bewusstsein ihrer himmelhohen Überlegenheit, singt erst gemässigt in schönen Tönen; dann, als sie des Esels Unvernehmlichkeit erkennt, ergeht sie sich in schmetterndsten Akkorden, um ihr Können ihm deutlich zu machen; als jener aber in seiner ganzen Blödigkeit verharrt, erscheint sie verängstigt; die Töne versagen nach und nach, und sie verstummt zuletzt:

Diese Zeichnung und Entwicklung der Nachtigallstimme ist ein grosses Meisterwerk des Komponisten.

Die dem bezaubernden Nöckgesang horchende Nachtigall lässt, hierdurch in ihrem Können beschwingt, ihr Atmen anschwellen zu mächtigem Sang:



Loewe fährt fort:

„b) Der Mönch (S. atrica capilla), so gross wie der Sperling, mit schwarzer Platte auf dem Kopf, mehr im Walde, in hohen Bäumen.

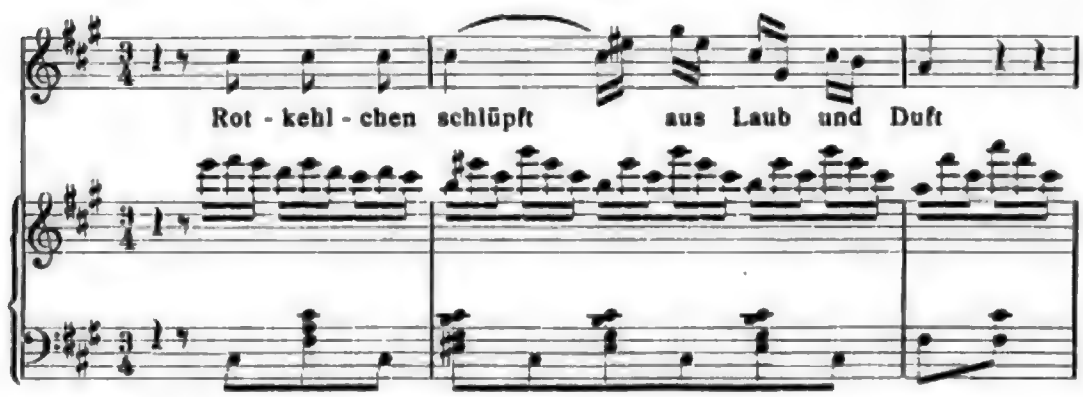
c) Die graue Grasmücke (S. cineraria, curruca, garrula) im Gesträuch und Gras. Kleiner und gewandt; ihr Liedchen ertönt erst ganz leise, auf einmal aber endigt es mit einigen lauten, schnell aufeinanderfolgenden Tönen, während deren der kleine Vogel sich tanzend in die Luft hebt, zuletzt eine Schwenkung im Kreis herum macht und dann sich auf sein Gesträuch setzt. Er lockt: Tzä, Tzä; wenn er fürchtet oder zürnt bei Annäherung an sein Nest: Gä, Gä, Gä; auch Gäk, Gäk. Von Zeit zu Zeit: Klapp, Klapp, Müllerchen.

d) Die gelbbäuchige (S. Hippolais) „Dak, Dak, Fidhoi, Fidhoi," (8 Fuss hoch in Gabelzweigen), singt sehr schön, ist schwer fortzubringen. Lischen allerlei. Graziös. klein, geschwätzig.

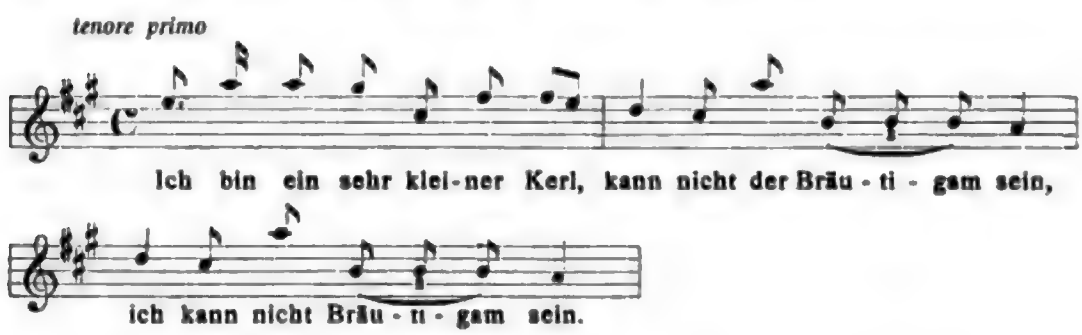
e) Rotschwänzchen (S. Phoenicurus), in Mauern, Gebäuden, sonderbar krächzende Stimme.

f) Rotkehlchen (S. Rubecula) (in der Erde) melancholischer Gesang."

Loewe schildert das Rotkehlchen nach Beweglichkeit und Stimme in der erwähnten Legende „der Gesang":



Über g) den „Zaunkönig (S. troglodytes), singt artig, stark schnarrender Laut" bringt Loewe ein Beispiel in seiner „Lustigen Hochzeit". Ihn trifft die Wahl, Bräutigam zu sein; er sprach hinwieder:



Loewe registriert weiter:

„h) Goldhähnchen (S. regulus), der kleinste Sänger. Haubenkönig."

Über den Hänfling (den er leider nicht wie Fr. Schubert musikalisch bedacht hat) schreibt er:

„Lieblingsvogel der westfälischen Spinnstuben: Spinn dike, spinn dike; spinn fin, spinn fin, spinn fin!"

8. Bachstelzen (Motacilla):

a) Die weisse Bachstelze (M. alba) Langschwanz; einfache, helldurchdringende Stimme. Im Winter vor Sonnenaufgang und -Untergang.

b) Die gelbe, Ackermännchen (M. flavia).

c) Die graue (M. boarula).

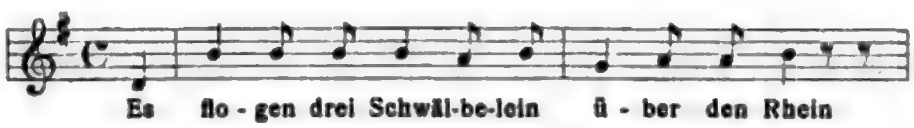
9. Meise (Parus).

Über sie bringt er im „Gesang" ein kurzes Beispiel.

10. Schwalbe (hirundo);

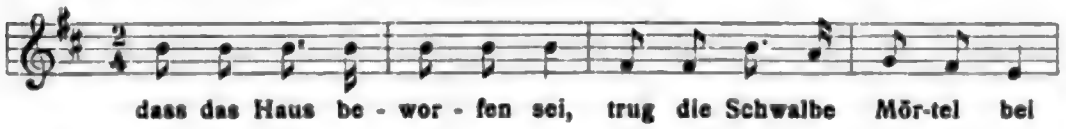
„Die braunkehlige Rauchschwalbe (h. rustica), die weisskehlige Hausschwalbe (h. arbica), die graue Uferschwalbe (h. riparia), der Ziegenmelker oder die Nachtschwalbe (h. caprimulgus) (Amselgrösse); die Stimme schnarrt wie ein Spinnrad."

Wie wäre es denkbar, dass Loewe seine „treuen Schwalben" nicht geliebt hätte! Schon als Kind komponierte er ein Liedlein über sie. Auch später hat er sie mehrfach mit Tönen bedacht. Dass er am Anfang seiner volkstümlichen, wehmutsvollen Ballade „Die verlorene Tochter" (Bd. IX, No. 1):



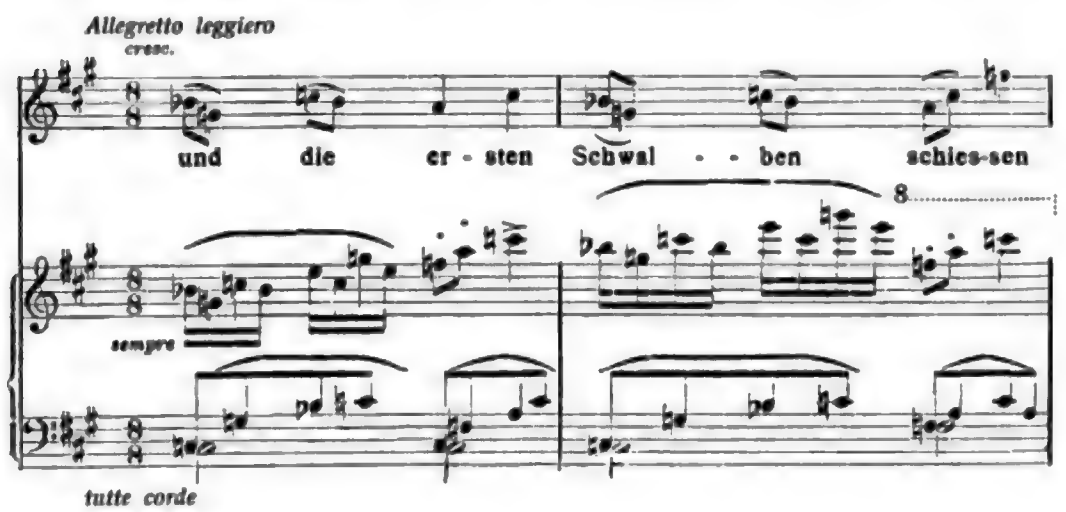
die Stielung der Noten, wie seine Handschrift sie aufweist, nach oben gezogen hat, entspricht seiner Eigenart, hin und wieder schon mit Notenzeichen ein wenig zu malen.

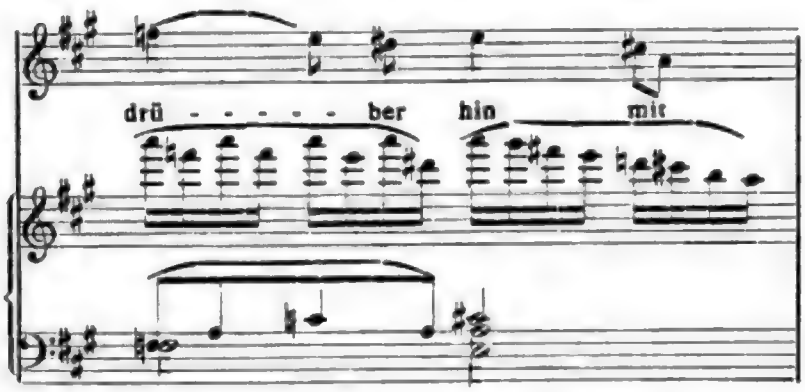
Im „kleinen Haushalt" reiht sich das Schwalbenmotiv dem thematischen Zusammenhange des Ganzen ein:



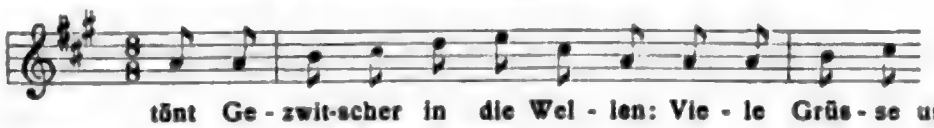
Mit seinem „Schwalbenmärchen" (Bd. IX, No. 14) hat er seiner besonderen Vorliebe gerade für das reizende Tierlein klassischen Ausdruck verliehen.

Sehnlich sind sie erwartet von der Unkenkönigin und den Ihren, da Frühling die Natur belebt:





Es folgt ihre Erzählung in der Schwalbensprache:

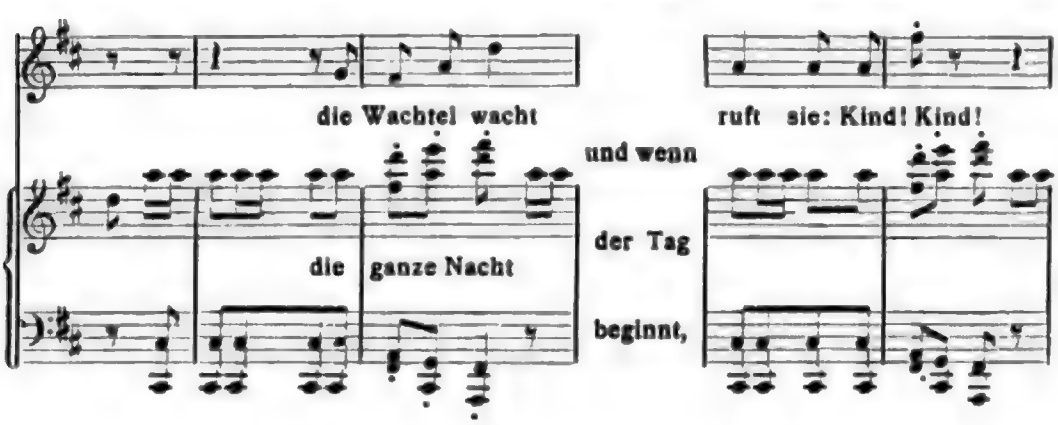


Und so fliesst die ganze Märchenerzählung der Schwalben und das Schwalbenmärchen selbst in streng gebundener Darstellungsform dahin, in lauter Achteln, zu Anfang und gegen den Schluss in der rechten Hand mit Sechzehnteln. Wo die Singstimme die Achtel verliert, nimmt sie die rechte oder linke Hand auf. Nur bei der Überbringung der Grüsse an die Königin treten Viertel ein.

11. „Die Tauben. Lachtaube". Von Loewe mehrfach behandelt, z. B. in den Oratorien „Die sieben Schläfer" und „Das hohe Lied"; sodann in der Legende „Das Wunder auf der Flucht", in der zum „persischen Liederkreise" (Bd. VI) gehörenden „Taubenpost" und in besonders gelungener Weise („die wilden Tauben sind hier eingezogen") in der grossen Ballade „Die Gruft der Liebenden".

12. „Die Wachtel".

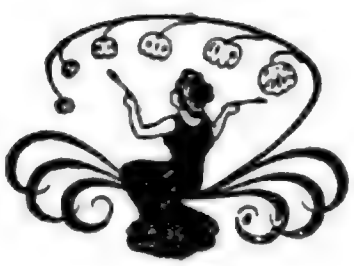
Wer kennt ihn nicht, den Weckruf aus dem „Kleinen Haushalt":



Und nun mit diesem von Loewe zuletzt aufgeführten Singvogel und dessen:

zurück zu seiner bekanntesten Ballade, der vom „Vogelherd", und somit zu dem zuerst und zu dem am liebsten von ihm behandelten Singvogel:

„Der Lerche Sang, der Wachtel Schlag, die süsse Nachtigall!"



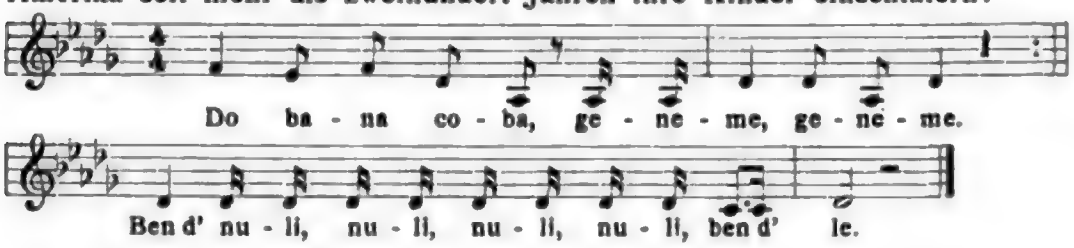
DIE MUSIK DER AMERIKANISCHEN NEGER

Von A. von Ende-New York

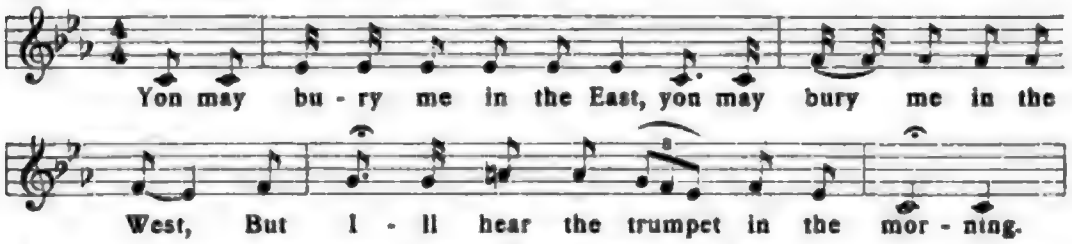
Wenig Schönheit hat Amerika der Welt geschenkt, mit Ausnahme der rauhen Erhabenheit, die Gott dem Busen des Landes aufgeprägt hat. Der menschliche Geist dieser neuen Welt zeugt mehr von Kraft und Erfindungsgabe, als von Schönheit. Und so fügte es der Zufall, dass das Volkslied der Neger — der rhythmische Ruf des Sklaven — heute nicht nur als die einzige amerikanische Musik dasteht, sondern auch als der schönste klangliche Ausdruck menschlicher Erfahrung auf diesem Kontinent. Vernachlässigt, halb verachtet und vor allem beharrlich verkannt und missverstanden, bleibt es trotz alledem ein eigentümliches geistiges Erbe der Nation und die grösste Gabe, die die Neger diesem Lande dargebracht.“

Wenn man Amerika durchaus eine typische amerikanische Musik geben will, so hätte die Musik der nordamerikanischen Indianer vielleicht mehr Anspruch darauf, als solche zu gelten, weil diese Autochthonen sind. Die Heimat der Neger hingegen ist Afrika, und die Wurzeln ihres Volkstums sind am Congo und nicht am Mississippi zu suchen. Nichtsdestoweniger ist obige Äusserung eines begabten Literaten und Professors der Soziologie an der Universität von Pennsylvanien bemerkenswert, weil er selber schwarzer Abstammung ist. Prof. William Edward Burghardt Du Bois mag die Bedeutung der Negermusik für Amerika überschätzen, aber als eine Autorität für das, was an ihr echt oder unecht ist, kann man ihn wohl anerkennen. Auch ist gegen seine Einteilung derselben in afrikanische, afro-amerikanische und Negermusik von heute schlechterdings nichts einzuwenden.

Die Musik der amerikanischen Schwarzen weist vielfach auf ihren afrikanischen Ursprung zurück. Sie hat mit der Musik afrikanischer Volksstämme das ausserordentlich entwickelte rhythmische Gefühl gemein. Dieses zeigt sich sogar in dem Wiegenlied, mit dem schwarze Mütter in Amerika seit mehr als zweihundert Jahren ihre Kinder einschläfern:



Schon die Urahne wusste nicht mehr, was diese Worte bedeuteten; aber unermüdlich sang sie die Weise ihren Kindern und ihren Kindeskindern, und sie verfehlte ihre Wirkung niemals. Das Lied hat sich durch mündliche Überlieferung bis auf den heutigen Tag vererbt. Etwas jüngeren Ursprungs mag das folgende geistliche Lied sein, dessen Text bereits auf die Heimatslosigkeit hinweist:



Man darf nicht vergessen, dass die Schwarzen diese und andere Lieder niemals singen, ohne dabei den Oberkörper vor- und zurückzubeugen oder den Rhythmus mit dem Fusse zu markieren. Denn ursprünglich war ihre Musik kaum mehr als rhythmischer Schall.

Die Schwarzen in den Wäldern Afrikas pflegten einen Baumstamm auszuhöhlen und die Öffnung mit frischer Tierhaut zu bespannen; dann setzte sich einer rittlings auf das Instrument und bearbeitete es mit den Handflächen oder mit Keulen. Die westindischen Nachkommen dieses Trommlerurahns taten einen Schritt vorwärts, indem sie statt des Baumstamms ein Fass nahmen; gespielt wurde auf diesem Instrument genau in derselben Weise. Lafcadio Hearn schreibt darüber in „Two Years in the French West Indies“:

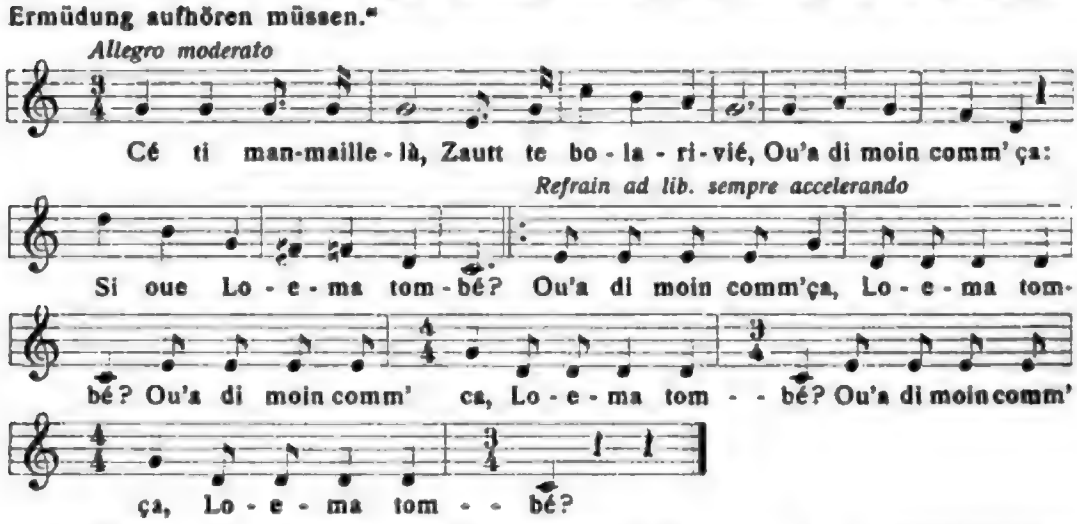
„Der geschickte Trommler (bel tamboure) setzt sich mit entblösstem Oberkörper rittlings auf sein ka und bearbeitet es gleichzeitig mit den Fingerspitzen beider Hände. Hin und wieder drückt er die nackte Ferse mehr oder weniger fest gegen das Fell, um den Ton zu variieren. Das nennt man: der Trommel die Ferse geben — bailly talon. Mittlerweile schlägt ein Knabe mit einem Stock auf das unbedeckte Ende der Trommel, wodurch eine klappernde Begleitung entsteht. Der Klang dieser Trommel, wenn sie gut gespielt wird, hat eine wild hinreissende Kraft, die zum Tanze anreizt und ihn beherrscht — ein eigentümlich wogendes Steigen und Fallen.“

Diese Trommel spielte bei den Festen der Schwarzen auf Martinique und in ganz Westindien eine grosse Rolle. Von den Antillen, wo die Musik des afrikanischen Negers durch französische und spanische Einflüsse modifiziert wurde, kam sie nach Louisiana. Die Calinda, die an Sonntagen auf jeder Plantage in Martinique getanzt worden, bürgerte sich auf dem Place Congo in New Orleans ein und bot den Weissen lange Jahre ein Schauspiel, dem sie ebenso gebannt wie angewidert zuschauten. Denn der Tanz war eine ziemlich anstössige Pantomime, die von zwei einander gegenüberstehenden Tänzerreihen ausgeführt wurde. Die Tänzer näherten und entfernten sich unter Gliederverrenkungen und lasciven Gesten. Solche Mimik

charakterisiert auch die immer seltener vorkommende Voodoofeier, einen unheimlichen Götzendienst.

An die scharfzüngigen „griots" von Senegambien erinnern die „pillards", Spott- und Schmähllieder, die heute noch von den Schwarzen in Louisiana jedermann nachgeheult werden, der während des Karnevals ihr Missfallen erregt. Charakteristisch für diese Lieder ist gleichfalls der scharf markierte Rhythmus. Lafcadio Hearn schreibt in dem vorerwähnten Buche:

„Vor mehr als hundert Jahren drückte Thibeau de Chanvallon sein Staunen aus über den Zauber des Rhythmus, welcher die Lieder und Tänze der Sklaven von Martinique auszeichne. Der rhythmische Sinn derselben machte einen tiefen Eindruck auf ihn. Ich sah, schrieb er, wie sieben- bis achthundert Neger eine Hochzeitsgesellschaft mit Gesang begleiteten; dabei sprangen sie zuweilen alle zusammen in die Luft und kamen gleichzeitig herunter; das wurde so exakt ausgeführt, dass der Absprung nur einen einzigen Laut verursachte. Ähnliches kann man während jedes Karnevals in St. Pierre beobachten, wenn der Teufel seine nächtliche Runde macht, von hunderten von Knaben gefolgt, die in die Hände klatschen und zusammen hüpfen. Aber auch in der boshaften Sitte des pillard, creolisch piya, kann man dasselbe beobachten. Irgend jemand, den zu belästigen dem Volke erlaubt dünkt, findet sich plötzlich auf der Strasse von einem mehrere hundert Köpfe zählenden Chor verfolgt, der sein Lied mit Händeklatschen, Tanzen und Laufen begleitet und zwar so taktmässig, dass alle die nackten Füsse den Boden in demselben Moment berühren ... Ein Beispiel solchen Spottchors ist Loema tombé, das von einem Mädchen handelt, welches Tugend heuchelte und zu Falle kam. Das von den Klatschbasen gesungene und von händeklatschen begleitete Lied ist in seinem Wechsel von Chor und Soli und den Wiederholungen des Refrains ad infinitum charakteristisch für das Negerlied überhaupt. Die Frage der Einzelstimme ‚Sagt an, ist's wahr?' und die Antwort des Chors ‚Loema ist gefallen' folgen einander rascher und rascher, bis die Sänger vor Ermüdung aufhören müssen."

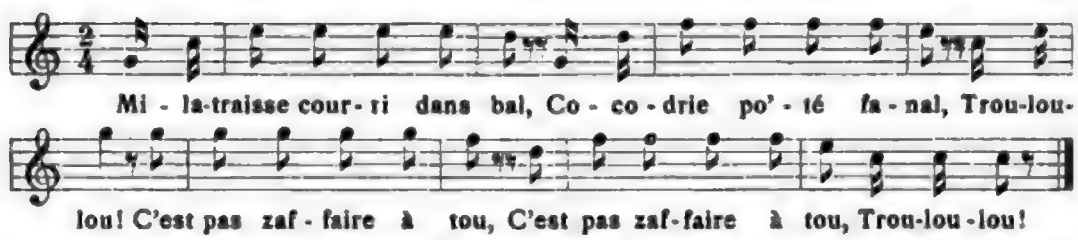


In vielen Liedern lässt der Text die Tragödie des Rassevorurteils ahnen, die in der Literatur der Südstaaten Nordamerikas eine so hervorragende Rolle spielt und dem Leben in New Orleans, als es noch das

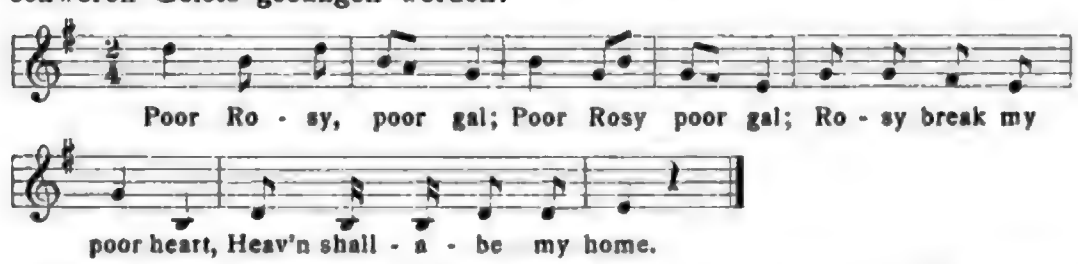
Digitized by Google

Paris des westlichen Kontinents war, eine romantische Färbung gab. Aus jener Zeit, da die Schwester als gefeierte Schönheit auf dem Quadronenballe die Huldigungen der weissen Männer entgegennahm, während der ebenso freigeborene Bruder nur als Musikant Zutritt erlangen konnte, stammt das Lied vom Troloulou-Fiedler. (Milatraisse heisst im creolischen Dialekt die freie Quadronin oder fille de couleur, cocodrie ist der Spottname für einen unvermischten Schwarzen.) Das Lied lautet in der Übersetzung:

„Gelbes Mädchen geht zum Ball,
Neger leuchtet ihr zum Saal,
Fiedelmann!
Na, was geht es dich denn an,
Sag, was geht es dich denn an,
Fiedelmann?



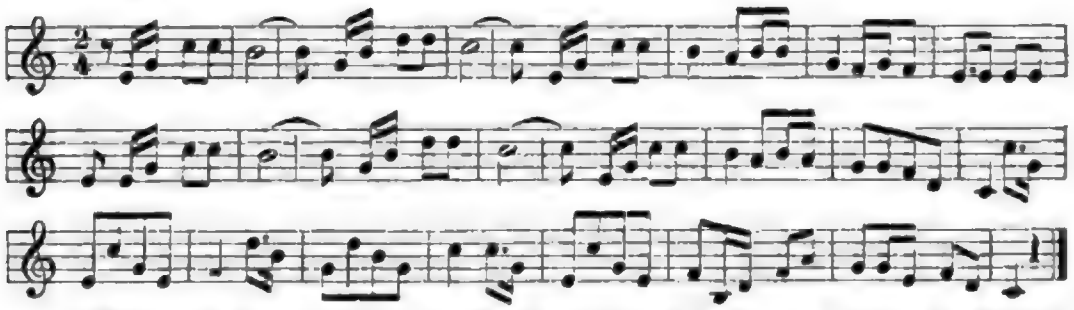
In das innere Gefühlsleben der Sklaven lassen nur wenige Lieder blicken. Von Mutter und Kind singt manches Lied; selten wird der Vater erwähnt; noch seltener Heim und Heimat. Die Klage des flüchtigen oder müden Wanderers hingegen hallt in vielen wieder. Auch der Liebeslieder gibt es nicht allzuviele; von echtem tiefen Liebesglück gibt keines Kunde, wohl aber manches von Liebesleid. Eine Liebestragödie lässt uns dunkel das folgende Lied ahnen, das eines der ältesten seiner Art. Eine alte Negerin sagte davon, es könne nur mit einem vollen Herzen und einem sorgenschweren Geiste gesungen werden:



Eigentümlich und für das Ohr der Weissen ermüdend sind die Wiederholungen. Um nur ein Beispiel anzuführen, sei hier eines der uralten Familienlieder erwähnt, eine Art Willkommen: „Howdy, howdy!“:

In diesem Liede werden Bruder, Schwester, Onkel, Tante, Vettern, Basen, kurz alle Verwandte der Reihe nach einzeln angesungen. Eine ganz eigene Wirkung macht das von dem Chor mit geschlossenen Lippen gesummte „M-m-m-m", das als ein unartikulierter Ausdruck innigen Behagens aufgefasst werden kann.

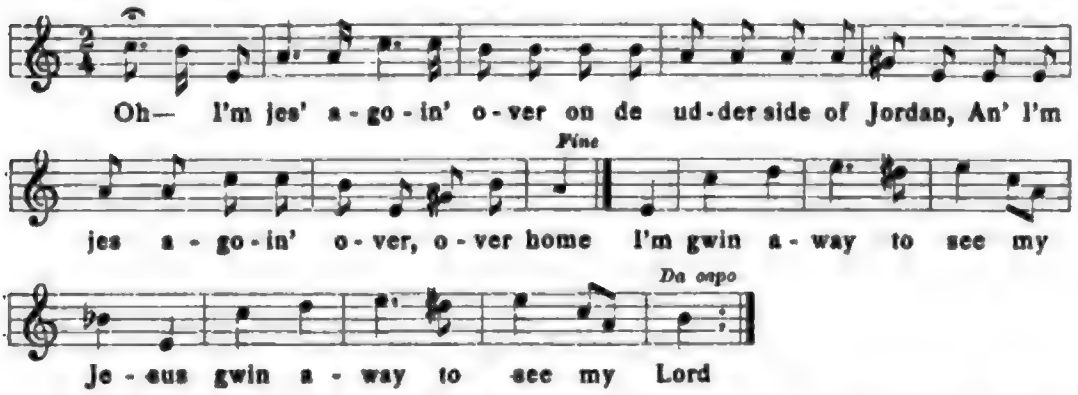
Die ursprüngliche Tanzform ist in vielen Liedern deutlich erkennbar. Es gab aber auch der Tänze viele, in Westindien noch mehr als in Louisiana. Cosaque, beguine und belair, auch bele oder bela genannt, wurden in letzterem Staate wenig getanzt; hingegen mag die giouba identisch sein mit der juba von Georgia und Nord- und Süd-Carolina. Die einfachen Tanzrhythmen wurden häufig durch Synkopierung variiert und kompliziert, wodurch jene in der heutigen Negermusik beliebte Taktart entstand, die der klassischen Musik nichts weniger als fremd ist, in Amerika aber seit einigen Jahren als „rag time", hin und wieder auch „Scotch snap" genannt, die leichtere Operette und das Variété beherrscht. Westindischen Ursprungs ist das folgende Beispiel:



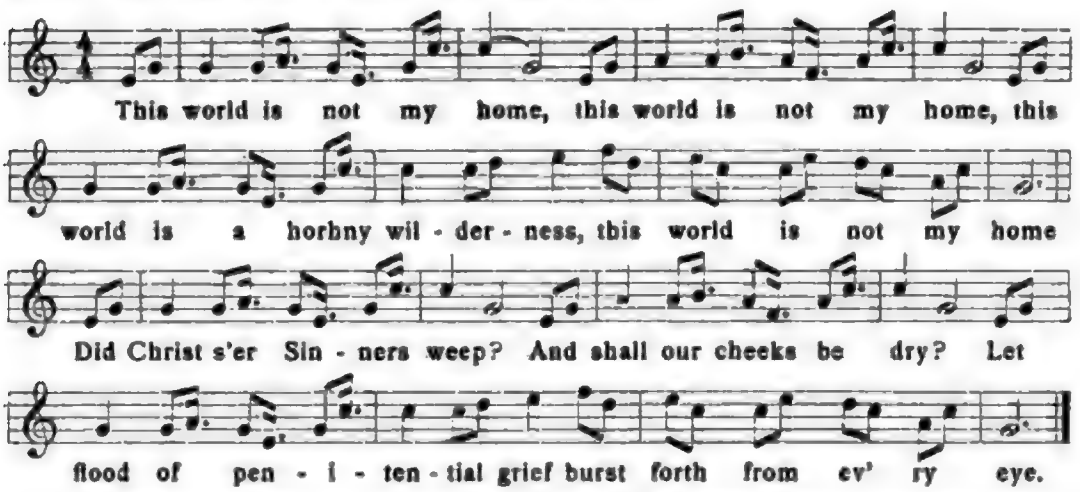
Während die meisten weltlichen Lieder der Neger, sofern sie älteren Ursprungs, aus dem französischen Westindien stammen und dem Text nach eine Verquickung afrikanisch-heidnischer und französisch-katholischer Anschauungen darstellen, in der Musik den Einfluss französischer und italienischer Melodieführung verraten, finden sich in den geistlichen Liedern die afrikanisch-heidnischen Elemente mit dem Protestantismus vermischt, dessen Macht sich die Schwarzen auf den Bahama- und anderen Inseln gebeugt. Die Erweckungsversammlungen der Methodisten und Baptisten machten auf die Neger einen tiefen Eindruck. Die religiöse Begeisterung steigerte sich bei ihnen zu einer Aufregung, die an Hysterie grenzte. Die lebhafte Einbildungskraft liess sie den Text der Gesänge wörtlich nehmen; jedes Gleichnis war für sie ein Faktum. Dass es dem religiösen Gefühl der Rasse keineswegs widersteht, einen Bibeltext einer beliebigen einigermassen passenden Melodie aufzupfropfen, ist eine Kleinigkeit gegenüber den grotesken

Paraphrasen bekannter Hymnentexte, die man unter den geistlichen Liedern der Neger findet. Die für diese geltende Bezeichnung, negro spirituals, hat daher einen etwas humoristischen Beigeschmack.

In der Regel werden diese Hymnen in bedeutend rascherem Tempo gesungen als die Kirchenlieder der Weissen. Unterbrochen wird der rhythmische Fluss der Melodie häufig durch rezitativische Rufe, shouts, die an den Juchzer unseres Volksgesangs erinnern. Häufig beginnt ein Lied mit einem solchen Ruf, wie das bekannte „Goin' over on de udder side of Jordan":



Ausser diesen Fermaten variiert auch die Neigung zum Synkopieren die Taktart geistlicher Lieder, die man sich sonst nur in getragenem Tempo denkt. So lautet eines der ernstesten Lieder:



Gesungen werden die Lieder in parallel untereinander zu denkenden Stimmen, die einander ablösen, sekundieren, alles regellos, willkürlich, aber dank dem Gehör und der Treffsicherheit der Sänger mit bewundernswerter Exaktheit. Die Begleitung spielen Geigen, Banjo, oder auch eine Harmonika; ja sogar ein mit einem Papier umwickelter Kamm genügt dem sangeslustigen Schwarzen, seiner Stimme den nötigen harmonischen Halt zu geben. Besitzt er keine Singstimme, so bringt er es fertig, so kunstvoll zu pfeifen, dass

er ein Publikum anzuziehen imstande ist. Denn vor einem Publikum sich hören zu lassen, ist ihm ein Genuss. Nichtsdestoweniger gelangte die eigenste Musik der amerikanischen Neger nur spät und vereinzelte zur Kenntnis der Weissen, die ausserhalb des schwarzen Gürtels wohnten. Der im Norden zuerst auf dieselbe aufmerksam machte, war Thomas Wentworth Higginson. Aber erst die Konzerttour der Fisk Jubilee Singers offenbarte weiteren Kreisen den Sangesreichtum der eben erst freigewordenen Schwarzen. Es war im Jahre 1871, als George L. White, Lehrer einer Sonntagsschule für Negerkinder, denen er Gesangunterricht erteilte und von denen ihm der Liederschatz der Plantagenneger übermittelt worden, mit neun seiner Schüler, vier Knaben und fünf Mädchen, von Nashville nach Cincinnati reiste, um durch Konzerte das nötige Kapital für eine höhere Lehranstalt für Schwarze, die Fisk Universität, zu beschaffen. Auf dem Wege dahin machten sie in Wilberforce Halt, wo sich die älteste Schule für Schwarze befand, und empfingen den Segen eines Bischofs ihrer Rasse. Aus Gasthäusern gewiesen, in Eisenbahnwaggons nur geduldet, kämpften sie sich tapfer bis Oberlin durch. Dort tagte eine Konferenz der Kongregationalisten und spendete ihnen begeisterten Beifall. Die Kunde von ihrem Singen drang nach New York. Henry Ward Beecher hatte den Mut, sich ihrer anzunehmen. Einer besseren Empfehlung, als des Erfolges in New York, bedurften sie nicht. Von da an war ihre Reise ein Triumphzug, den sie auf Europa ausdehnten. Sieben Jahre sangen sie in aller Herren Ländern vor den gekrönten Häuptern Europas. Als sie nach der Heimat zurückkamen, hatten sie zum Besten der Schule hundertundfünfzigtausend Dollars ersungen.

Die Lieder, die sich auf dieser Konzertreise am eindrucksvollsten erwiesen, waren die schwermütigen Weisen der Plantagenneger, die Sklavenlieder. In ihnen hat sich die Eigenart der Musik ihrer Rasse am besten erhalten. Prof. Burghardt Du Bois teilt sie in Lieder, die das afrikanische Element am unverfälschtesten zum Ausdruck bringen, wie die beiden ersten Beispiele. Ihnen schliessen sich diejenigen an, die er afro-amerikanische Negerlieder nennt. Von ihnen folgt als Beispiel der Anfang des bekannten „Steal away" mit den langausgehaltenen Fermaten:

Die Elemente, die gestaltend auf die Negermusik gewirkt, sind also ein starker Kern afrikanischen Ursprungs, französisch-spanisch-katholische Einflüsse in den Antillen, englisch-protestantische auf den Bahamainseln, später auf den Mississippidampfern irische und schottische Lied- und Tanzweisen und in New Orleans und Umgegend die von den französischen

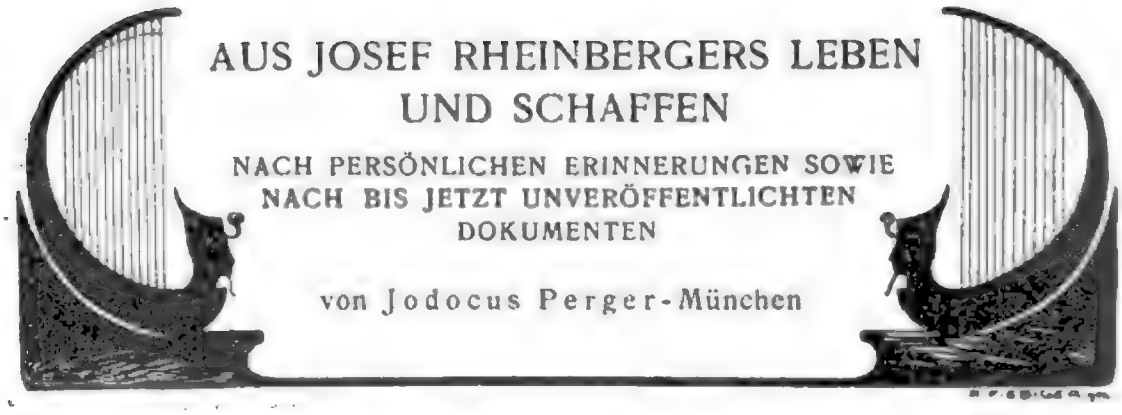
Kreolen eifrig gepflegte französische und italienische Musik. Das Gesamtprodukt ist von äusserster Einfachheit. Von fünfundsechzig authentischen Beispielen stehen nur dreizehn in Moll; auf ihre Taktart hin betrachtet finden sich darunter je vier Beispiele im Zwei-Viertel-, acht im Drei-Viertel- und zwei im Sechs-Achtel-Takt. Der Schluss ist fast ohne Ausnahme in der Tonika.

Seit der Süden nicht mehr wie in den Zeiten der Sklaverei eine Welt für sich bildet, hat sich der Charakter der Negermusik erheblich verändert. Schon die in den fünfziger und sechziger Jahren auftauchenden „Minstrels", die ursprünglich von echten Plantagenliedern und -tänzen ausgingen, ersetzten diese bald durch solche, die in Anlehnung an echte Vorbilder die Melodieen geschickt nachahmten und sogar etwas von dem rhythmischen Schwung der Originale ahnen liessen. Die Minstrels waren meistens weisse Gesangskomiker, häufig auch musikalisch gebildete Sänger, die die schwarze Maske gewinnbringend fanden. Gesungen wurde mit Begleitung von Banjos, Ziehharmonika, Schellentrommel, Klappern und Triangel, und es sollen in jener für den Musiker von Beruf sehr ungünstigen Periode nicht wenige deutsche Musiker die Verkleidung nicht gescheut haben, um sich als Mitglied eines Minstrelorchesters ihr Brot zu erwerben. Stephen Collins Foster, geboren in Pittsburg im Jahre 1826, war der hervorragendste Komponist von Minstrelmusik. Sein Vater war Nordirländer, seine Mutter stammte von einer aristokratischen Familie Marylands, und er selbst hatte eine gute Erziehung genossen. Er war der deutschen und französischen Sprache mächtig, hatte eifrig die klassischen Meister der Tonkunst studiert und schwärmte besonders für Mozart. Den Text zu seinen Liedern dichtete er selbst in echtem Negeridiom. Lieder wie „Come to de lattice, love" wurden im ganzen Lande populär und gehören auch zu dem Besten, was auf dem Gebiete in Amerika geleistet worden.[1])

Aus der Minstrelmusik entwickelte sich jene fälschlich als Negermusik geltende Liedergattung, die heute als „coon song" weltbekannt ist. Sie hat mit der echten Negermusik, den Plantagenliedern, noch weniger gemein, als die Minstrelweisen. Denn während diese doch manchmal einzelne Bruchstücke einer Negermelodie enthielten, wie „Down the Swanee River" und „Old Black Joe", sind die „coon songs" Eintagsfliegen, die in irgend einem Wolkenschaber am „Rialto" entstanden sind, wie der Broadway von New York in der Sprache des amerikanischen Bühnenvolkes heisst, und erst von der Bühne, wo weisse Sänger und Sängerinnen sie als Einlage in einem beliebigen Stück singen, unter die Schwarzen des Landes gelangen.

[1]) Vgl. über ihn den Aufsatz von Dr. Martin Darkow „Stephen C. Foster und das amerikanische Volkslied" im Amerika-Heft der „Musik" (Jahrg. IV, Heft 16).

Digitized by Google



Schluss

Johannes Brahms an Rheinberger

28. II. 71.

Geehrtester Freund!

Sie haben mir eine so herzliche Freude durch Ihre Sendung und Widmung gemacht, dass ich mich recht schäme, zunächst den späten Dank entschuldigen zu müssen. Nun klingt mir gerade vom gestrigen Abend Ihr schönes Duo für zwei Klaviere so lebhaft in den Ohren, dass ich den Anlass benütze — meine Scheu vor dem Papier überwinde — und Ihnen recht von Herzen Dank sage für Ihre Musik überhaupt und für die mir zugeschriebenen reizenden Stücke im Besondern.

Ich mag bekennen, dass ich beim Durchspielen wohl zuweilen etwas seufze. Man empfindet so angenehm die schöne Häuslichkeit, in der Sie leben und schaffen.

Unsereins denkt wohl: Aber abseits, wer ist's?

Ich hoffe bald nach Deutschland zu reisen, und auf der Hin- oder Herreise hoffe ich auf ein Plauderstündchen bei Ihnen. Mit besten Grüssen an Sie und Ihre Frau Gemahlin Ihr herzlich ergebener Johannes Brahms

(Aus dem Tagebuch von Frau F. Rheinberger):

5. April 1871. Kurt ist jetzt an der rechten Hand lahm und sein Schüler Buonamici (ausgezeichneter Pianist, Bülowschüler) an der linken; so spielten sie mit den guten Armen zusammen zweihändig. Es war lustig und traurig zugleich . . .

Wie freut es mich, dass Kurt so kollegial gegen andere ist. Das wird ihm Segen bringen. Nur kein neidischer, engherziger Künstler.

15. Mai 71 (dirigierte Rheinberger Händels „Saul" im Oratorienvereinskonzert). Händel glaubte noch an Himmel und Hölle — es weht deshalb der grosse Geist der Bibel in seinen unsterblichen Werken! —

Juni 71. Leider hat Kurt in diesem Monate wieder sehr starken Husten gehabt. Die Hand bekommt immer grössere Löcher, doch spielt er etwas Klavier.

1. Oktober 71. Gelächelt, weil jetzt Fritzsch [Verleger] in seiner Zeitung durchaus aus Peter Cornelius einen berühmten Mann machen will — hätte Kurt einiges Talent gezeigt im Wagnerschlepptragen, so wäre ihm wahrscheinlich ein ähnliches Glück wiederfahren.

Hans von Bülow an Rheinberger

Florenz, d. 4. Oktober 1871.

Hochgeehrter Meister und Freund,

Sie haben mir durch das Geschenk Ihrer neuen Klavierkompositionen, durch diesen beredten Gruss eine grosse Freude, einen wahren Genuss gewährt; ich benutze

Digitized by Google

die Gelegenheit der Rückreise „unseres" lieben Buonamici, Ihnen hiefür meinen herzlichsten Dank auszusprechen, dem ich die Bitte beifüge, der photographirten „Südfrucht", welche er Ihnen in meinem Namen für Ihr Arbeitszimmer überbringt, eine freundliche Aufnahme zu gönnen, meinem Wagniss keine andere als, wenn das Wort nicht unbescheiden ist, die kollegialste Deutung beilegend.

Wie sehr gönnte ich Ihrer, wie ich mit wahrem Kummer vernommen, stets leidenden Gesundheit den wiederbelebenden und kräftigen Einfluss des Himmels dieses Landes und seiner trotz aller Verwilderung gottbegnadet gebliebenen Bewohner! Diesem Einflusse verdanke ich es allein, wenn ich meine praktische Musikerkarrière mit Beginn des künftigen Jahres wieder aufnehmen kann, wenn ich der Hoffnung entgegensehen darf, im Laufe desselben der Freude eines persönlichen Wiedersehens mit Ihnen teilhaft zu werden.

Fra di noi — ich habe mich S. M. dem Könige von Baiern zu ausserordentlichen Dienstleistungen in München zur Verfügung gestellt und dieses Erbieten, zu dem ich speziell durch die Kunde von dem Wunsche S. Maj. nach einer Wiederaufführung des Wagner'schen „Tristan" — mein Dirigentenprivileg — bestimmt wurde, ist an allerhöchster Stelle mit gnädigster Annahme beehrt worden.

In der frohen Erwartung, Ihnen somit in nicht allzulanger Frist meinen Glückwunsch zu vollständiger Herstellung Ihrer für die Kunstwelt zu so segensreicher Wirksamkeit berufenen irdischen Existenz und ihren materiellen Bedingungen in eigener Person darbringen zu können, mit der Bitte, mich Ihrer Frau Gemahlin verehrungsvoll zu empfehlen und mir Ihr ferneres freundschaftliches Wohlwollen zu bewahren, grüsse ich Sie herzlichst durch „Ihren" Buonamici als Ihr in vollster und aufrichtigster Hochschätzung treu ergebener Bewunderer Hans von Bülow

(Aus dem Tagebuch von Frau F. Rheinberger):

Wir haben das prachtvolle Colosseumsbild aufgehängt, welches Kurt von Bülow aus Florenz geschickt bekam.

12. November 71. [Sie rät ihm, in „Thürmers Töchterlein" eine Volksmelodie, deren sie sich erinnert, zu verwenden]: Diese Melodie stammt aus alter Zeit und ich habe sie einst die Donau hinunter für mich gesungen zwischen Linz und Wien. Kurt fand den Einfall gut und ich schrieb auch gleich die passenden Worte dazu. Draussen fiel der erste Schnee, Kurt und ich arbeiteten in höchster Zufriedenheit und Einigkeit, in herzlichstem Glücke daheim.

19. November. Es versteht sich dies zwar von selbst, aber ich meine, ich müsste es nochmal niederschreiben, wie beseligend das Gefühl ist, dass Kurt und ich so ganz und gar verstehen, genügen, erfreuen, leben und weben in seiner Kunst. Es überkommt mich so oft eine Fluth von Dankbarkeit, dass ich ihm Freund und Alles sein kann. Fest bis zum Tode und auch nachher vereint! —

Rheinberger an Franz von Holstein

München, den 3. II. 72

Heute beginne ich das Finale des dritten Aktes von „Thürmers Töchterlein". Mein Librettodichter[1]) ärgert mich von Zeit zu Zeit, in der besten Meinung allerdings; er scheint manchmal Angst für „seinen Teil" unseres Töchterleins zu haben. Ich

[1]) Rheinbergers Frau.

Digitized by Google

dachte schon an König Salomon, der, den Streit zu schlichten, eine radikale Theilung vorschlug. Wie würde man bei einer Oper eine solche Theilung anstellen? Ich wäre in der grössten Verlegenheit — ich müsste Nohl oder Mascewski oder einen andern „Musikdeuter" (früher hörte man Musik, heut zu Tag muss man sie deuten können) fragen — denen würde — da nur Wagner eine wirkliche Vermählung von Wort und Ton gelingt — es gewiss nicht schwer werden, Text und Musik chemisch zu sondern. Nun, am wenigsten Verdruss haben Sie gewiss mit Ihrem Librettisten gehabt; schliesslich soll man sich die Texte eben selbst machen . . .

(Aus dem Tagebuch von Frau F. Rheinberger):

Sonntag, den 4. Februar 72 . . . da brachte der Postbote ein grosses Packet: das grosse Requiem kam. Ein ergreifender Augenblick, dieses Werk, an dem wir Beide so lange gearbeitet, das an all die herben Verluste des grossen Krieges schmerzlich erinnert — gedruckt vor uns liegen sehen. Gedruckt mit schönem Titelblatte und nun reisefertig, um in die Welt zu ziehen und an die Herzen der Menschen zu pochen . . . Wie nahe stand es, dass Kurt die Ankunft dieses Werkes nicht erlebt hätte. Und wie wäre mir dann?! . . . Herr, ich danke Dir!

München, den 22. Februar 72. Kurt schickte die Partitur der Oper „Thürmers Töchterlein" an die Hoftheater-Intendanz: „Jetzt heisst es moralische Wasserstiefel anziehen", sagte er.

27. Dez. 71. Heute war Lachner da, um den ersten Akt von Kurt's komischer Oper zu hören; er trank vorher behaglich mit uns Café. Dann spielte Kurt und es war interessant, die Theilnahme und das Falkenauge des Altmeisters zu beobachten, der mit solchem Verständnisse die Partitur überflog. Sein Urtheil war höchst befriedigend . . .

Anton Rubinstein an Rheinberger

Wien, d. 31. Dez. 1871

. . . Ich habe Ihre Zusendung des praeludium und Fuge für den Concertvortrag erhalten — besten Dank für die Widmung — ich werde sie studieren — sie muss von grosser Wirkung sein.

Ich verfolge mit grosser Aufmerksamkeit Ihre Komponistenkarrière und freue mich über deren Erfolg — es würde mich freuen, die Gelegenheit einer persönlichen Annäherung mit Ihnen zu haben — bis dahin mit besten Glückwünschen Ihr

Anton Rubinstein

Carl Reinecke an Rheinberger

Leipzig, 8. Jan. 72

Verehrter Freund!

Nehmen Sie das kleine Stückchen, welches ich mit Ihrem Namen geziert und wodurch ich zugleich eine alte Schuld abzutragen suchte, freundlich auf! Sollte es Ihnen auch als Musikstück an sich ein klein wenig Freude machen können, so würde's mich ganz besonders freuen. Später werde ich Ihnen das Stückchen noch einmal in separater Ausgabe zuzusenden mir erlauben, da ich mir das Eigentumsrecht für die Einzelausgabe vorbehalten; doch müssen Sie einstweilen noch mit dem Stücke in dieser etwas unvortheilhaften äusseren Erscheinung fürlieb nehmen.

Mit der Versicherung aufrichtigster Hochachtung verbleibe

Ihr ganz ergebener

Carl Reinecke

Digitized by Google

(Aus dem Tagebuch von Frau F. Rheinberger):

[Der Direktor des Prager Konservatoriums, Krejcy, ladet Rh. ein, zur Aufführung seiner „herrlichen" symphonischen Dichtung „Wallensteins Lager" im März nach Prag zu kommen, was Rh. dankend annimmt: „Ich freue mich sehr, Ihr berühmtes junges Orchester kennen zu lernen, von dessen Vortrefflichkeit mir Franz Lachner erst vor kurzer Zeit sprach."]

21. März 72. Der Vorabend des Reisetags war uns sehr unbehaglich. Wir nahmen's innerlich tragisch und schwiegen drum. Wenn man's zu Hause so gut hat, geht man nicht gern auf die Wanderung. Als wir am 22. März (Freitag) Morgens auf den Bahnhof kamen, standen Kurt's Schüler da, um ihm glückliche Reise zu wünschen. Ein reizender Gedanke von den Keris. In Schwandorf Possart und Frau gesehen, die eben zu einem Gastspiel nach Berlin reisten. Also Andere wagen es auch! ...

In Prag müde angekommen, Kurt hat Kopfweh. Er besuchte sogleich Krejcy, der ihn aufforderte, Nachmittags seine Sinfonie zur Probe zu dirigieren ...

Er kam sehr zufrieden von der Probe heim: diese jungen Geiger haben einen merkwürdigen Schwung, sie spielen mit Leib und Seele ...

Kurt machte Besuch bei Graf Waldstein, dem indirekten Nachkommen des alten Wallenstein, dessen altes Palais er noch bewohnt.

Er lud Kurt zu Tische ein. Kurt schlug es aus, weil ich bei ihm war. „Ich bin kein reisender Virtuos, der sich einladen lässt, indessen die Frau im Hôtel sitzt," sagte er zu mir ganz stolz; „meine Frau gehört zu mir." Waldstein sei etwas frappirt gewesen und Krejcy habe sich in böhmischen Bücklingen gewunden ...

Aufführung des Wallenstein in Prag. Kurt wurde mit Applaus empfangen, als er erschien. An seinem Pulte hing ein Lorbeerkranz, den ihm seine Schüler an das Pult gelegt hatten (von München aus geschickt). Das Werk fand eine vortreffliche Aufnahme. Mir war es eine ernste Feier, es wieder zu hören, spielte es doch in meiner Leidensgeschichte eine so grosse Rolle: „Im letzten Satze," sagte mir einmal Kurt, „ist Deinethalben jede Note mit meinem Herzblute geschrieben." (Krankheitszeit!)

21. April Sonntag. In der Dämmerung lag Kurt auf dem Sofa beim Fenster in seinem Zimmer und ich spielte einiges aus den 7 Raben, was mich fast traurig machte. Kurt ist so strenge in der Kritik gegen sich, spricht niemals renommirend oder klagend — schweigt also auch darüber, dass diese Oper so eingeschlafen ist ...

Mai 72. Das Klavier-Quartett scheint sich raschen Weg durch Deutschland zu bahnen.

Juli 1872. Seit ich zuletzt geschrieben, ist die Tristan-Sündfluth eingebrochen, die eine Menge von langhaarigen, abgebleichten Enthusiasten nach München schwemmte, die, wenn sie nicht in Liebestrank oder Bier oder brünstiger Sehnsucht ersäuften und verglühten, wohl wieder weiter gewandert sind. Auch Holstein's waren gekommen, um die tragische Geschichte zu hören und zu sehen, waren aber so angegriffen davon, dass sie andern Tages wie Mücken im Winterschlaf mit gebeugten Köpfen auf der Bank im königlichen Garten sassen. Wir lernten auch den neuen Münchener Kapellmeister Levy aus Karlsruhe kennen. Levy scheint kühl und für sich umsichtig. Er tritt mit Bewusstsein auf und wird sich seine Stellung möglichst angenehm zu machen wissen. Bisher ist er nicht berühmt. Wir gingen mit ihm und Holstein's in die Schack'sche Galerie, wo man bei Betrachtung der Schwind'schen Kompositionen Heimweh nach Wald und Minne bekam ...

[Diese Zeilen sind ein interessanter Beitrag zu einer psychologischen Studie über das damalige Publikum. Es war die Zeit der Kämpfe aller musikalischen

Richtungen; wir gestatten uns jetzt, die damals Lebenden, in ihren eigensten Vorurteilen Befangenen, die sich selber auch noch behaupten wollten, durchweg als kleinliche Philister zu verurteilen. Die „kolossale" körperliche Anstrengung, welche die Aufführung der „neuen" Musik den Sängern, dem Orchester und nicht zum wenigsten dem Zuhörer für „endlose Stunden" verursachte, muss mit in Betracht gezogen werden. Die Anerkennung der Schönheit und Grösse der „neuen" Musik war daher offenbar den meisten nicht leicht, man war eben kurze, traurige Arien abwechselnd mit fröhlichen Genres gewohnt und liebliche, leichtverständliche Melodieen zu mehr als harmlosen Texten.]

Ende Oktober 72. Levy brachte einen herrlichen Abend bei uns zu, indem Kurt ihm sein Requiem vorspielte und Levy es recensirte. Prächtig ... Es war ein förmlicher Dichter-Congress bei uns: Paul Heyse, Hermann Lingg und Veltheim. Kurt musste aus seiner Oper vorspielen und that es mit der grössten Leidenschaft, so dass die Dichter jubelten ...

25. November 72. Ein reineres Glück als Kurt's Kompositionen mit ihm am Klavier in seinem Arbeitszimmer durchzunehmen, kann es auf Erden nicht geben.

Letzten Dezember 72. Es ist ein trauriger Abschluss dieses Jahres. Kurt liegt mit Morphium-Injektion (wegen rasender Kopf- und Genickschmerzen) zu Bette und schlummert in Betäubung hinüber in das neue Jahr ... Dies Buch zeigt, wie Kurt's Schöpfungen nach allen Weltgegenden geflogen sind und vielfach die Herzen eroberten ... Leider ist sein Körper nicht kräftiger geworden, wenn auch die Hand heilte.

1873. Aufführung der Oper „Des Thürmers Töchterlein". Franz Lachner bezeugt seine wärmste Theilnahme an dem glänzenden Erfolg des neuesten Werkes.

Kurt hat das wundervolle „Laudate" von Mozart, das bisher ungedruckt blieb, herausgegeben. Wie Kurt an Mozart hängt, weiss Niemand. Er sagte mir heute, er freue sich dreimal so stark auf das Erscheinen dieses „Laudate", als je auf ein eigenes Werk.

Heute, den 4. November 73, sandte Kurt seine „Bezähmung der Widerspänstigen" an Kapellmeister Erdmannsdörffer in Sondershausen. In Petersburg wurde das Klavierquartett aufgeführt (in London von Bülow). Es ist schön, dass sich die Sachen so ganz von selbst Bahn brechen.

November 73. Kurt hat ein Geschwür am Halse und auch die Hand eitert stark.

[Folgen Nachrichten von Aufführungen Rh.'scher Kompositionen in mehreren Städten.]

Dez. 73. Die Cholera greift scharf um sich: heute 25 Todte. Viele ergreifen die Flucht.

Joachim Raff an Rheinberger

Wiesbaden, 14. Dezember 73.

[Wallensteins Lager] ... Die Aufführung fand gestern statt, das Werk war fleissig einstudirt, wurde recht schön vorgetragen und fand viel Beifall ... Gott schenke Ihnen Lust und Musse, uns noch mit recht vielen so schönen Werken zu erfreuen, an deren Verbreitung den regsten Antheil nimmt

Ihr aufrichtig ergebener Joachim Raff

(Aus dem Tagebuch von Frau F. Rheinberger):

1. Jan. 1874. Enthusiastische Aufnahme der 7 Raben. Kurt hatte grosse Freude, dass sein alter Gönner Prof. v. Schafhäutl ausnahmsweise auch im Theater war.

Schafhäutl war sehr entzückt von den 7 Raben und wiederholte, dass es ein grossartiges Werk sei.

7. Februar 1874. Schöner musikalischer Abend bei uns. Kurt schwelgte mit Bruckner in Mozartschen Violinsonaten und war dabei ganz selig. Ja, mein Herzens-Mozart, Du hast doch das tiefste Gemüth. Kurt rief ganz begeistert aus: O Wonne in dieser Musik! Zum Teufel mit aller Schopenhauer'schen Musik. Es war ein reizender Abend, der erst gegen ein Uhr endete.

Dienstag, den 6. Januar 74, wird auf Verlangen von Johannes Brahms (durch Levy) die Partitur der 7 Raben nach Wien geschickt.

31. Januar. Es ist wirklich ein eigenthümlicher Zug von Kurt, dass er keine an ihn gestellte Bitte länger als zwei Nächte unerfüllt oder unbeantwortet lässt. So fleissig er ist, so hat er doch immer Zeit, Andere zu hören, Andern zu antworten, zu helfen. Wird er um eine Komposition gebeten, so ist sie meist nach 3 Tagen schon fertig in den Händen der Bestellenden. Er hat gar keine Untugend der sogenannten Génies. Dies zur Ehre der Wahrheit.

Die neue dreimanualige Orgel (in Vaduz) spielt Kurt zum ersten Male für das Requiem seines Vaters (März 74). Es sei das herrlichste Orgelwerk, das er kenne. Kurt spielte über eine Stunde sich selbst in tiefes Entzücken hinein.

28. April. Äussere Zeichen der Verehrung seiner Musik drängen sich in diesen Tagen: er findet in seinem festlich beleuchteten Arbeitszimmer einen silbernen Weinpokal inmitten eines herrlichen Blumenkranzes auf einer kostbaren Kristallplatte vom Oratorienverein geschenkt zum 10jährigen Dirigenten-Jubiläum; aus Nürnberg eine reizende silberne Filigrankapsel mit einem goldenen Ehrensold. Bei All dem bleibt er so urkomisch gleichgültig.

25. Juni. Gestern besuchte uns Bülow, der mit ungeheuerer Achtung von Kurt sprach. Er nennt ihn den ersten Kontrapunktisten und Lehrer Deutschlands. . . . Wir wären bald ein Bischen in Streit geraten wegen Wagner, aber Kurts Ruhe brachte es ins Gleichgewicht. Bülow erzählte viel Interessantes von Russland und England.

13. Herrliches Zusammensein mit Ambros aus Wien. Beseligend, wenn die eigenen Kunstanschauungen, mit denen man einsam im modernen Strome steht, von einem gelehrten braven Manne vollständig bestätigt werden. Ambros brauchte sogar Kurts eigene Worte: „Der Teufel hole die ‚geistreiche' Musik, wenn sie nicht zugleich schön ist." Über Wagners Walküre ist er eben so empört wie wir, vom sittlichen Standpunkte.

Rheinberger an August Wilhelm Ambros

München, 10. 10. 74

Gegenwärtig schreibe ich an einer Sinfonie, welche zu meiner Überraschung die „Società orchestrale di Firenze" bei mir bestellte; hat doch noch keine deutsche Gesellschaft je etwas bei mir bestellt . . .

[Über Delibes' Oper „Le roi l'a dit"] . . . Schade, dass nicht zur Abwechselung hie und da eine wärmere tiefere Melodie auftaucht. Leidenschaft ist eben doch die Seele der Musik . . .

(Aus dem Tagebuch von Frau F. Rheinberger):

1. November 74. Kurt war neulich selig, Don Juan wieder zu hören . . . Nur die Angst, wenn er hustet, stört mein Glück. Nun hat er die Hand im vierten Jahre

Digitized by Google

krank, kann sie aber nur unter Tags ohne Binde tragen. Eine lange, lange Prüfung. Sonst ist er wohl und heiter.

Robert Franz an Rheinberger

Halle, d. 27. Dez. 74

Mein theuerer hochverehrter Herr!

Nicht beschreiben lässt sich's, welche Weihnachtsfreude Sie mir mit Ihrem lieben Briefe gemacht haben! Wenn ich Ihnen die Versicherung gebe, dass Sie der Erste unter den vielen Künstlern Deutschlands sind, welcher aus freien Stücken eine meiner Bearbeitungen nicht nur der Beachtung gewürdigt, sondern ihr auch ein offenbares Interesse entgegengebracht hat, so werden Sie obigen Ausruf begreifen! [Er bespricht eine demnächst erscheinende Brochure v. A. Sarau, Leipzig: Robert Franz und das deutsche Volks- und Kirchen-Lied.] Der Autor weist meine engen Beziehungen zum deutschen Volks- und Kirchen-Liede nach und werden im zweiten Abschnitte meine Bearbeitungen besprochen. Dem Texte sind altdeutsche Lieder und 6 Choräle in einer Bearbeitung von mir beigegeben, die ein merkwürdiges Licht auf die Vergangenheit wie auf die Gegenwart werfen. Wenn ich hier Ihre Aufmerksamkeit auf das Buch zu lenken suche, geschieht es nicht aus eitlen Absichten, sondern nur des höchst interessanten Gegenstandes wegen.

Ihrem Wunsche, Händels „Acis und Galathea" zu bearbeiten, werde ich leider nicht mehr nachkommen können. Es wird Ihnen wohl nicht unbekannt geblieben sein, dass ich vom Schicksal schwer heimgesucht bin. Der Zustand meines Gehörs macht es mir ganz unmöglich, dergleichen Aufgaben jetzt noch mit Aussicht auf Erfolg zu lösen ... Das für Bachs und Händels Vokalwerke herzustellende Accompagnement fordert eine materielle Kontrolle des Tonsatzes — eine solche ist für mich nicht mehr vorhanden! ... Die hier gebotenen Stoffe sind ja so wundervoller Art, dass man sich selbst der höchsten Ehren durch deren Verbreitung werth macht. Mit den herzlichsten Grüssen Ihr ergebenster Robert Franz

(Aus dem Tagebuch von Frau F. Rheinberger):

Nachtrag: Nun sind schon so ziemlich alle deutschen Komponisten zu Kurt gekommen. Kurt ist von Allen weitaus der Jüngste.

22. Mai 1874. Heute hat Kurt sein 81. Werk fertig gemacht. Das ist für einen Mann von 35 Jahren genug!

5. Dez. 1874. Es war ein fleissiges Jahr; er hat viel geschaffen, aber auch viel verloren — den theuren Vater! ... Wohl auch viele glückliche Stunden gehabt im Hause und in Italien.

Jean Becker an Rheinberger

2. Februar 76

[schreibt aus Amsterdam über den warmen Erfolg des Quartettes op. 89. Derselbe aus Berlin 9. März 76:] „Ihr Werk gefällt sehr und erwirbt sich überall Freunde. Es ist nun, wie Sie sehen, meinem Répertoire einverleibt und sehne ich mich darnach es Ihnen auch in München vorzuspielen."

Salomon Jadassohn an Rheinberger

Leipzig, Palmsonntag 76

Soeben habe ich in der Thomaskirche Ihr herrliches Requiem (ganz vortrefflich unter Richter's Leitung) ausgeführt gehört. Ganz erfüllt von dem empfangenen tiefen

Digitized by Google

Eindrucke kann ich es mir nicht versagen, Ihnen meine aufrichtige Freude über Ihr schönes, wahrhaft edles Werk auszusprechen. Ich begrüsse Sie verehrungsvoll und ergebenst. Jadassohn

Hermann Levi an Rheinberger

Alexanderbad, 20. 9. 1877

Verehrter Herr Kollege!

Soeben lese ich in der Allgemeinen, was ich längst erwartet und — gehofft hatte. Nehmen Sie meinen aufrichtigen und herzlichen Glückwunsch [zur Ernennung zum k. Hofkapellmeister]. Lassen Sie uns gute Kollegen sein und gute Freunde! Von ganzem Herzen reiche ich Ihnen die Hand zu einträchtigem Zusammenwirken und hoffe, dass Sie einschlagen und dass aus unserem Bunde nicht nur für uns selbst sondern auch für die musikalischen Verhältnisse Münchens Gutes erblühen möge! . . . Also nochmals meinen Glückwunsch und — auf gute Kameradschaft. Ich habe schwere trostlose Zeiten durchgemacht, eine nicht unbedenkliche Krankheit, von der ich immer noch nicht ganz erholt bin. Ich will nun nächsten Sonntag im Nürnberger oder Regensburger Theater probiren, wie ich Musik und Hitze und Menschengewühl ertrage, und hoffe mich dann Ende des Monats zum Dienst melden zu können.

Grosse Freude hatte ich durch das Zusammensein mit Holsteins, die 14 Tage hier waren . . . Ihr ganz ergebener

Hermann Levi

(Aus dem Tagebuch von Frau F. Rheinberger):

[Januar 1878 erhält Rheinberger das Ritterkreuz des k. bayr. Michaelsordens I. Klasse.

In der Folge viele begeisterte Anerkennungsbriefe (und Ernennungen zum Ehren-Mitgliede von musikalischen Vereinen aus Deutschland, Frankreich, England und Amerika. In England wurden Rheinberger'sche Kompositionen zuerst durch Bülow eingeführt, gespielt oder persönlich dirigirt. Dort wurde seine kontrapunktistische Begabung direkt „masterly" (meisterlich) gefunden].

Niels Gade an Rheinberger

Kopenhagen, 20. Oktober 79

. . . Mit Interesse und Freude habe ich Ihre Ouverture durchgelesen und werde sie in unserm Winterconcerte zur Aufführung bringen. Die Komposition ist klar und schöngefasst und muss sehr schön klingen — Eigenschaften, auf die ich sehr viel halte . . . Übrigens haben wir hier in Kopenhagen öfters Kompositionen von Ihnen gehört, sowohl Orchester- als Kammermusik.

Ihr freundlich ergebener

Niels Gade

Engelbert Humperdinck an Rheinberger

Xanten, 15. 10. 79

Hochgeehrter Herr Hofkapellmeister! Laut soeben eingetroffener Benachrichtigung seitens des Herrn Prof. Joachim in Berlin wurde mir von der dortigen Mendelssohn-Stiftung für die unter Ihrer Anleitung gefertigten Arbeiten „Humoreske" und „Wallfahrt nach Kevlaar" der Preis verliehen, bestehend in einem Reisestipendium von 1500 Mark. Diese Ihnen gewiss erfreuliche Mittheilung nebst achtungsvollen Grüssen von Ihrem dankbar ergebenen Schüler E. Humperdinck

Carl Reinecke an Rheinberger

Leipzig, 4. 11. 79

Sehr geehrter Freund und Kollege!

Verzeihen Sie, dass ich nicht der Erste war, der Ihnen die Mittheilung von der Aufführung Ihrer „Demetrius-Ouverture" gemacht! Nur übermässige Beschäftigung hielt mich davon ab. Es freut mich, Ihnen berichten zu können, dass die Ouverture eine sehr warme Aufnahme fand und namentlich auch allen Musikern sehr gefiel und von dem Orchester mit grosser Liebe und Hingebung gespielt wurde. Wenigstens haben wir uns die ehrlichste Mühe gegeben, das Werk würdig darzustellen . . .

(Aus dem Tagebuch von Frau F. Rheinberger):

Mittwoch, den 3. Dez. 1879. Concert der musikal. Akademie zu München, Wallenstein-Sinfonie vom Komponisten dirigiert, Orchester vortrefflich.

Niels Gade an Rheinberger

16. Januar 1880

Es freut mich, Ihnen mittheilen zu können, dass wir gestern Abend [in Kopenhagen] Ihre charakteristische und schöne Ouverture zum 2. Male aufgeführt haben. Musiker und Publikum waren beide Male hoch erfreut und gaben durch reichen Beifall ihr Interesse für das Werk kund . . .

(Aus dem Tagebuch von Frau F. Rheinberger):

Ein „Unbekannter" [1]), F. P. Graf Laurencin, schreibt von Wien 19. 12. 1881 an Rheinberger „mit unverstellter Achtung, die mir längst eingeflösst ist durch das Anhören Ihrer Werke und durch die mir seinerzeit von unserm verewigten, unvergesslichen lieben Freunde Peter Cornelius über Sie gegebenen spannenden persönlichen Mittheilungen."

Ferdinand Hiller an Rheinberger und Gemahlin

Köln, 2. 2. 82

Es ist sehr glücklich, wenn man, wie Sie Beide es thun, schöne Kinder in die Welt setzt, um deren Fortkommen man sich gar keine weiteren Sorgen zu machen braucht. Setzen Sie diese schöne Beschäftigung mit gleichem Fleisse fort und seien Sie überzeugt, dass mit andauernder Theilnahme dieselbe verfolgen wird

Ihr altergebener Ferdinand Hiller

Woldemar Bargiel an Rheinberger

Berlin, 25. 2. 82

. . . Nur zu eigener Genugthuung würde es mir gereichen, Gelegenheit zu finden, von Ihren wertvollen Werken zur Aufführung zu bringen . . .

Carl Reinecke an Rheinberger

Leipzig, 1. 12. 82

Können Sie es nicht möglich machen zu kommen und Ihr Werk zu dirigiren . . . es würde mich so sehr freuen. Schreiben Sie mir gleich mit einem Worte „Ja", damit ich noch ankündigen kann: Unter Leitung des Komponisten.

Ihr ergebenster Carl Reinecke

(Telegramm: Leipzig, d. 8. 12. 82, an Rheinberger-München. Christophorus-Aufführung vortrefflich, grosser Beifall, nur anerkennende Gespräche auf dem Heimwege. Brief, Kritiken folgen.)

[1]) Doktor der Philosophie.

Robert Franz an Rheinberger

Halle, 22. Jan. 84

Besten Dank für die Übersendung Ihrer Photographie, die mir ein ernstes liebes Gesicht zeigt. Auf Ihren Wunsch schicke ich die meinige, kann aber dabei nicht verhehlen, dass sie sich etwas ledern ausnimmt. Lassen Sie sich nochmals meine aufrichtige Freude darüber sagen, dass Sie Ihre herrlichen Gaben in den Dienst des grossen Sebastian Bach stellten: angesichts des wüsten Treibens der Gegenwart kann man gar nichts Besseres thun, als die Aufmerksamkeit der Menschen auf Werke hinzuleiten, in denen der reine Athem der Kunst weht . . .

Am Schlusse Ihres Briefes heisst es: „in München werde ich durch ein wohlwollendes Entgegenkommen nicht verwöhnt". Da sollten Sie erst das Verhalten meiner lieben Landsleute in Halle kennen lernen! Seitdem ich vollends auf jede praktische Tätigkeit Verzicht leisten muss, stehe ich in deren Augen noch tief unter Null. Die Menschen können eben nicht vertragen, dass man ein bischen anders ist, wie sie; — auch fühlt sich der grosse Haufen in seiner grollenden Abneigung vollkommen sicher, weil er die ungeheuere Majorität bildet. In Deutschland namentlich ist das von jeher so gewesen! . . .

Hans von Bülow an Rheinberger

Ihre freundlichen Zeilen, gleichzeitig mit dem schuldigen Danke für Ihr Bild nicht allzu unlänglich zu beantworten, fehlt es mir gegenwärtig an Musse. Zudem sehe ich immer noch der versprochenen Dipteralisirung von Bach's 142jährigen XXX entgegen, um so ungeduldiger, als mich Herr Winding (Copenhagen) mit einer Reduction in usum delphin — ae ennuyirt hat.

Sie wissen, oder wissen es vielleicht nicht, dass ich Ihres Thürmers Töchterlein für ein sehr lebensfähiges Bühnenwerk halte. In einer Matinée in Hamburg möchte ich den Wallenstein so „dramatisch" (Theaterconcert) aufführen, dass eine Empfehlung gen. Oper an Pollini und Sucher nicht gänzlich pour l'empereur d'Allemagne expektorirt würde. Hätten Sie die Güte, meine vielleicht infernolostricante Absicht durch sofortige Zusendung einiger Textbücher (auch in Bremen — vide Beilage) zu fördern?

Noch Eines! Sie haben vor bald vier Lustren eine grosse Klavierfuge (H dur? — eine Art Pendant zu op. 106 Finale) geschrieben, die mir abhanden gekommen ist, deren Titel mir nicht einmal mehr erinnerlich ist, die mir aber damals so fabelhaft imponiert hat, dass ich jetzt, wo ich bei „Klaue" bin, deren Einübung riskiren möchte. Nehmen Sie mir diese Express-Betteleien nicht übel, haben Sie die Güte, mich Ihrer Gemahlin verehrungsvoll zu empfehlen und bleiben Sie versichert der unwandelbaren vorzüglichen Hochachtung Ihres ganz ergebenen Bewunderers

Hans v. Bülow,
Meiningen, 12. Februar 84 — Intendant der herzogl. Hofkapelle

Berlin, 28. Febr. 84

Hochgeehrter Herr und Freund!

Besten Dank für Ihren molto a proposito gekommenen Brief, der in Bremen und Hamburg meine Thürmertöchterlichen Bestrebungen wirksam gefördert hat. Pollini ist sehr geneigt, detto Sucher — Beide sind mir persönlich verpflichtet. Aber nun — um aller Heiligen willen — Textbücher, womöglich eines mit Dialog und Klavierauszüge! habe in Bremen auf letztere umsonst gefahndet. C . . . ist ja nach Californien ver—pleitet.

Digitized by Google

Senden Sie Klavierauszüge an ... Bremen.

... Dr. G ...

Letzterer ist ein so schneidiger Kritiker, dass er T. stürzen wird und dass Angelo Neumann Alles thut, was er — befiehlt.

Il faut battre son frère pendant qu'il est chauve.

Der Ihrigste in skandalöser Hatz

Bülow

Joh. Nep. Nussbaum[1]) an Frau Fanny Rheinberger

d. 12. IV. 83

Grüssen Sie mir den guten Herrn Hofkapellmeister vielmals und sagen Sie ihm, dass seine Hand nicht ganz gesund, aber wieder recht ordentlich brauchbar werden wird ...

Hans von Bülow an Frau Fanny Rheinberger

Frankfurt am Main, 11. Juni 84

Gnädigste Frau!

Genehmigen Sie meinen freudigst verbindlichsten Dank für die gütige Mittheilung der neuen Klaviersonate Ihres hochverehrten Gemahls. Das ist ja der „reine Frühling". Ich hätte nicht geglaubt, dass ausser einem neuen opus von Brahms noch etwas anderes Zeitgenössisches — wenn auch (nicht obgleich) in anderer Weise — mich so fesselnd anmuthen würde. Habe ich es nöthig, zu sagen, dass ich es mir zur Ehre und Freude rechnen werde, das hochliebenswürdige und dabei so ideal-klaviermässige Werk in nächster Saison nach Kräften würdig zu reproduciren? Den Autor in diesem Betreff persönlich zu konsultiren, hoffentlich gibt sich hierfür Mitte nächsten Novembers Gelegenheit. — Eine längere Tournée der Meininger Hofkapelle, welche uns sogar nach Wien usw. führen wird, würde ein ängstliches Umgehen der Residenz Hermann Levi's doch gar zu missdeutbar auffällig machen. Es sollen somit auch drei Concerte im Odeon von mir in München veranstaltet werden, in deren Programmen der mir zwanzig Jahre lang lieb und wert gebliebene Wallenstein nicht fehlen wird. Nicht unwahrscheinlich dürfte es Ihnen von Interesse sein, einmal ein Rheinberger'sches Werk in wirklich sorgfältiger Weise einstudiert — nach mindestens dreimal so vielen Proben als landesüblich, zu hören. Da dem Christophorus in Düsseldorf solch gebührende Gunst nicht hat zu Theil werden können, so erlaube ich mir, die Abwesenheit seines Autors vom genannten Feste — wie erbärmlich dilettantenhaft es bei diesen Routs zugeht, habe ich vor 2 Jahren in Aachen unter Wüllner erlebt; übrigens soll die heilige Pfingsttaube auch diesmal nur über der Brahms'schen Sinfonie geflattert haben — aus keinem andern Grunde zu beklagen, als dass wiederum „ein Nussbaum vor Ihrem Hause steht", Ausgang wehrend. Möge derselbe diesmal nur auf Nimmerwiederkehrenmüssen seine Schuldigkeit thun! Meine innigsten Wünsche für baldigste Genesung des verehrten Meisters, dessen von Ihnen, gnädige Frau, als von einem hierin so unvergleichlichen Rivalen geschilderter Heroismus im Ertragen der von Matrigna natura verhängten Leiden, die respektvollste Bewunderung hervorrufen muss.

In vorzüglichster Hochachtung habe ich die Ehre, gnädigste Frau, mich zu nennen Ihren ganz ergebenen Diener

H. v. Bülow

---

[1]) Professor der Chirurgie an der Universität München.

Digitized by Google

Franz Wüllner an Rheinberger

Köln, 20./2. 85

In Berlin habe ich am 30. Januar die Ouverture zur „Bezähmten Widerspänstigen" mit sehr gutem Erfolg zur Aufführung gebracht. Dieselbe ist seitdem ein Répertoirestück des philharmonischen Orchesters geworden ...

Ihr treulichst ergebener

F. Wüllner

(Aus dem Tagebuch von Frau F. Rheinberger):

[Auf einer leeren Seite ein Lorbeer-Blatt, darauf mit Tinte, von Frau Rh.s Hand, geschrieben:] 50 Jahre. 17./III. 89.

März 1889. Prof. Schafhäutl, 86 Jahre alt, gratulirt in einem langen Schreiben zum 50. Geburtstage jenem Josef Rheinberger, dessen er sich noch so liebevoll als „kleinen Rheinberger" erinnert.

Karl Goldmark an Rheinberger

Wien, 18. März 1889

Herzlichst danke ich Ihnen für Ihre lieben Zeilen, die mich hoch erfreuten. Wenn die Stimmen nicht gezählt, sondern gewogen werden, dann wiegt die Stimme eines Joseph Rheinberger ein ganzes Publikum auf ...

Theodor Gouvy an Rheinberger

schreibt am 27. Juni 89 aus Oberhomburg,

dass „die Aufführung des ‚Christophorus' in Görlitz ein glänzender Triumph" war ...

Unter den anliegenden Papieren finden wir einen Brief von dem jungen Komponisten

Max Reger an Rheinberger

Weiden, bayr. Oberpfalz, 30. Sept. 1900

[Er dedicirt Rheinberger] „als kleines Zeichen seiner aufrichtigsten und besonderen Verehrung" eine [Orgel-]Phantasie und Fuge ...

Beginn des Bandes 15 der „Geschäfts- und Tagebücher" von Kurt Jos. Rheinberger geführt von Frau Franziska. Von hier ab ist ein seltsamer Übergang bemerkbar; — nichts mehr von Musik — es folgen lange religiöse Abhandlungen über die Verse des Ecclesiasten ... wie ein düsterer Hinweis auf kommendes Unheil steht die Überschrift:

O mors quam amara est memoria tua, homini pacem habenti in substantiis suis! Eccles. 41, 1. Darunter, deutsch: O Tod wie bitter ist Deine Erinnerung für den Menschen, der in Frieden seinen Reichtum geniesst...

Hierauf finden wir das Verzeichnis der Werke Rheinbergers von seiner eigenen zitternden Hand geschrieben; die Briefe und Anträge der Verleger laufen fort, ebenso die Briefe der Freunde und Verehrer, die Berichte und Telegramme von In- und Ausland über schöne Erfolge — doch keine intime Aufzeichnung mehr: die Nacht des Wahns hat ihre er-

Digitized by Google

barmungslosen schweren dunklen Fittiche über die Seele der treuen Gefährtin gebreitet. Wohl kehrt die unglückliche Frau nach Wochen in das früher so freudvolle Heim zurück — sie ist wieder klar, nur traurig, melancholisch; doch die seelischen Stürme haben auch ihren Körper geschwächt, sie leidet, sie legt sich, sie steht nimmer auf: mors optima rerum.

Was Rheinbergers feinfühlige Natur bei all dem gelitten, ist kaum zu ermessen. Arbeit tröstete ihn. Der echte Künstler begräbt sein Leid in den Tiefen seiner Kunst, und seltene Blumen entspriessen dem dunklen Grunde.

Eine Nichte, Olga (aus Vaduz), weilte 10 Jahre bei dem Einsamen. Äussere Ehren und hohe Auszeichnungen wurden ihm zuteil: der Adel wird ihm verliehen, er wird Geheimrat, wird Ehrendoktor der philosophischen Fakultät der Universität München. Der „Doktor" erfreute ihn am meisten. Sein letztes veröffentlichtes Werk (vor seinem Tode, am 25. November 1901) war eine Orchesterfuge zu sechs Themen — sein Dank an die philosophische Fakultät. — — —

Am 27. November 1901, zwei Tage nach Rheinbergers Tod, betrat ich noch einmal die mir seit meiner Kindheit wohlbekannten Räume, in denen er 34 Jahre gelebt hatte.

Ja, es gibt Laren und Penaten wie die Alten glaubten — doch nur wer sie verehrt, nur wer ihnen opfert, fühlt sie: ihm offenbaren sie ihre geheimnisvoll beglückende Gegenwart. Das wussten schon die alten Mönche. Sagt da Thomas a Kempis: „So Du Deine Zelle liebst und treulich hütest, wird sie Dir eine liebe Freundin, so Du sie viel verlässt, wird sie Dir düster und verhasst; unfreundlich wird sie Dich empfangen . . ."

Wenn je einer die Wechselwirkung der Freundschaft mit unbelebten Dingen empfand, so war dies Rheinberger, der sein stilles Heim so sehr liebte. Er konnte, unglücklich, tagelang herumirren, wenn Tapeten erneuert oder Änderungen in der Wohnung, namentlich in seinem grossen, dreifenstrigen Arbeitszimmer gemacht wurden.

Ich ging, unwillkürlich mit leisen Schritten, durch den Raum. Die Bäume grüssten zum Fenster herein, die alte Uhr tickte gleichmütig wie ein strenger Metronom. Und nun sagte ich mir vor, dass ich den Freund gestern tot gesehen hatte; da lag er doch in der Leichenhalle, das bleiche Gesicht kontrastierte eigentümlich mit dem lustig bunten Band des hohen Ordens am Halse. Ich sah, wie das Band das spitze Ende des Vollbartes bedeckte, was das Gesicht viel kürzer erscheinen liess, und ich hatte den Leichenwärter geholt, der in die grosse traurige Glaskammer trat, das Band etwas nach abwärts rückte und die Bartspitze befreite, so dass die Schüler und Freunde die lieben charakteristischen Züge zum letzten Male gut erkennen sollten.

Digitized by Google

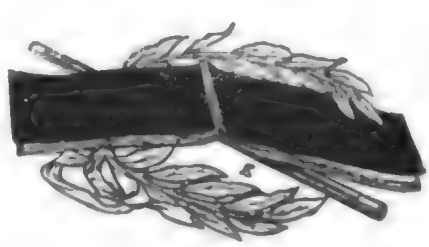
Sonderbar — und hier konnte ich nicht glauben, dass er gestorben sei, hier in diesen Räumen, in denen er so viel Innerliches erlebt und gestaltet hatte. Die alt-italienische Madonna lächelte herunter (über dem Schreibtisch mit den unvollendet aufliegenden Blättern), da hing an der grossen Rückwand des Zimmers das nette altdeutsche Bild aus der Dürerzeit und über den vielen Büchern das schöne forum romanum des alten Niederländers van Roos. Da stand das kleine Harmonium (das jetzt zu mir gewandert ist), die Mozartstatuette, doch heute ohne jeden Blumenschmuck davor: alle Blumen „bekam sonst der Mozart" —. Hatten sie ihn wirklich aus dieser seiner kleinen Welt fortgetragen für immer? . . Wird er nie wieder aus jener dunklen Türe zu mir hereintreten? . . Es redete der schweigende schwarze Blüthner-Flügel eine seltsame Sprache, als wollte er bedeuten: in der Pause erst wirkt der Rhythmus. Die grosse Pause war gekommen.

Und ich dachte den Gedanken Maurice Maeterlincks neu, als ob er mein eigener wäre, den schönsten Gedanken über die unbewusst Dahinlebenden und die neben ihnen geheimnisvoll Scheidenden, in seinem kleinen Buch „Zu Hause": . . . Jeder trägt in seiner Brust mehr als einen Grund, nicht mehr zu leben. Man sieht in die Seelen nicht so hinein, wie in dieses Zimmer . . . Man lebt Monate lang an der Seite eines Menschen, der nicht mehr zu dieser Welt gehört und für dessen Seele es keine Umkehr gibt; man antwortet ihm gedankenlos . . .

— —

Sie leben an Euerer Seite Tag und Nacht, aber Ihr seht sie nicht früher als bis sie für immer gehen . . .

Rheinberger hatte stets gewünscht, auf dem schönen Friedhof in Vaduz einst auszuruhen, in dessen unmittelbarer Nähe die Bergwasser im Schatten alter Bäume ins Tal hinunterrauschen; doch erfüllte er Wunsch und Testament seiner Gemahlin und erwarb im Münchner südl. Friedhofe eine „Hallengrabstätte". Der talentvolle junge Bildhauer Egon Rheinberger schuf das Grabmal des Onkels in grauem Sandstein. — Josef Rheinbergers Testament spendete 250,000 Mk. für wohltätige Zwecke (ohne Unterschied der Konfession für die Münchner Armen allein 100,000 Mk.)



ERINNERUNGEN AUS MEINEM LEBEN

von Eugen Gura[1])

Im Laufe des Winters 1874, am 20. Dezember, erschien in Leipzig Meister Richard Wagner.

Friedrich Haase, der Direktor und Pächter des Leipziger Theaters, war mit dem Meister in einem Tantiemenstreit begriffen und wollte sich gerade deshalb nicht verstehen, diesem den Gefallen zu tun, eines der Wagnerschen Werke auf der Bühne des Stadttheaters in des Meisters Gegenwart zu Ehren desselben aufzuführen. Ich, der ich seit 1870 in allen hervorragenden Wagnerschen Baritonrollen beschäftigt war, hätte mir es zur höchsten Ehre angerechnet, als Wolfram, Telramund, Holländer oder gar als Hans Sachs vor den Augen des Meisters aufzutreten. Freilich wäre diesem durch Aufführung eines seiner Werke mit den allerorts (und auch in Leipzig) üblichen Strichen kein besonderer Gefallen getan worden, und ich habe es sogar für ein Glück gehalten, dass der Meister mit derartigen fragmentarischen Darbietungen damals verschont wurde.

Da aber Kapellmeister Gustav Schmidt nicht imstande war, Haases unfreundliche Gesinnung gegen Wagner zu besiegen, so glaubte Schmidt diesen mit der Vorführung eines der Werke der von ihm besonders verehrten deutschen Meister zu erfreuen. Anfangs dachte er an Beethovens Fidelio, an Marschners Templer, an Webers Euryanthe, erst zuletzt an

[1]) Als im Frühjahr 1902 Eugen Gura sich von seiner weitverzweigten Verehrergemeinde durch eine Reihe von Konzerten verabschiedete, brachte unsere Zeitschrift aus der Feder von Paul Müller („Die Musik", Bd. 2, S. 1673 ff.) eine feinsinnige Studie über den unvergleichlichen Künstler, die besonders den unerreichten Vortragsmeister auf dem Gebiete der Ballade und des Liedes in den Kreis ihrer Betrachtung zog. Am 26. August d. J. hat nun der Meistersänger seine Augen für immer geschlossen. Wir glauben unseren Lesern einen Gefallen zu erweisen, wenn wir im Folgenden anziehende Einzelheiten auch über seine nicht minder bedeutungsvolle Tätigkeit als Bühnensänger sowie über seine Beziehungen zum Bayreuther Meister mitteilen, und zwar entnehmen wir die fesselnden Ausführungen mit Genehmigung des Verlages den interessanten „Erinnerungen aus meinem Leben", die der Entschlafene im vorigen Jahre bei Breitkopf & Härtel erscheinen liess (geh. Mk. 4, geb. Mk. 5). Anmerkung der Redaktion

Spohrs Jessonda, worin ich schon öfters (seit 17. Oktober 1870) den Portugiesenführer Tristan d'Acunha dargestellt hatte. Am 20. Dez. 1874 kam also im Stadttheater eine Aufführung dieses vornehmen Werkes zustande, die im ganzen zu höchster Zufriedenheit Wagners sich gestaltete. Er hatte seinen Sitz im ersten Rang in der Mitte des Balkons. Ein freundlicher Zufall fügte es, dass neben ihm meine Frau sass, um welches Glück sie schon von vielen im versammelten Publikum beneidet wurde. Wagners frappanter charakteristischer Kopf war natürlich sofort Gegenstand des allseitigsten Interesses (und auch der Neugierde) der guten Leipziger. Alle Welt wandte sich nach dem auf dem Mittelbalkon sitzenden Meister, den die Darstellung meines Tristan d'Acunha derart anregte, dass er mit lauten freudigen Äusserungen nicht zurückhielt. Am Schluss der Oper verabschiedete er sich von meiner Frau mit herzlichen Worten und schloss: „Grüssen Sie mir vielmals Ihren Mann, er hat mir aufrichtige Freude gemacht! Sagen Sie ihm: Er ist ein Mann, ein Mann!"

Ende Dezember schrieb Wagner in seinem Aufsatz im musikalischen Wochenblatt [1]) „Über eine Opernaufführung in Leipzig":

„Wer so selten eine Theatervorstellung, und namentlich die Aufführung einer Oper besucht, wie ich, der verspürt in schwächerem oder stärkerem Grade gewiss auch die Empfindung einer dem Vorgange sehr günstigen Überraschung. Namentlich das Erklingen des Orchesters übt, in solchen Fällen, stets einen wahrhaft magischen Eindruck auf den sonst in so grosser Zurückgezogenheit Dahinlebenden. Nicht anders erging es mir auch diesmal beim Erklingen der Ouvertüre zu „Jessonda". — —

Eine einzige Gestalt, wie diejenige des vom Komponisten wohl etwas zu weichlich gehaltenen portugiesischen Generals Tristan d'Acunha, sobald sie uns ein Künstler von der Begabung des Herrn Gura vorführt, kann uns als eine wahrhaft interessante Erscheinung einnehmen. Dieser gegenüber durfte diesmal jedes Bedenken verschwinden: Alles war rein und edel. Allerdings fesselte schon des Darstellers einfaches Auftreten: Als er, von Nadori gerufen, mit der Frage: ‚Wer soll jenen Tod erleiden?' vom Hügel zu den Frauen herabschritt, stellte sich mir in ihm eine tragische Erscheinung von rührendster und ergreifendster Einfachheit dar. Wie schwer, ja wie unmöglich die Vorzüge eines solchen männlich-künstlerischen Naturells durch die selbst sorgfältigste Verwendung vereinzelter glücklicher Begabungen, wie angenehmes Äussere, gutes Stimmaterial usw. zu ersetzen sind, dies erkennt man sofort an der Umgebung eines jener ‚aus dem Ganzen Geschnittenen!' Hier gelingt alles, selbst die unsingbarste Spohrsche Violinpassage beeinträchtigt den Vortrag des Sängers nicht mehr, weil dieser uns jeden Augenblick fesselt, und somit unsre Aufmerksamkeit auf das verfehlte Aussenwerk seiner ihm aufgedrungenen Leistung gleichsam entkräftet wird." —

Nach der Oper wurde mir die Auszeichnung, vom Meister gebeten zu werden, einer geselligen Zusammenkunft im Kreise einiger Leipziger Freunde beizuwohnen. Darunter waren auch Hofrat Marbach und dessen

[1]) Später in den ersten Band der gesammelten Schriften und Dichtungen R. Wagners aufgenommen.

Sohn, der Buchhändler und Musikverleger E. W. Fritzsch, der Dirigent Riedel, der im Jahre 1872 mit seiner Sängerschar, dem Riedelschen Verein, unter Wagners Dirigentenstab in Bayreuth bei der Grundsteinlegung des Festspielhauses die Chöre der Neunten Symphonie leitete. Als Zusammenkunftsort diente das Hotel Hauffe, das zum Zeugen der anregendsten Gespräche wurde. Des andern Tages hatte ich sogar die Ehre, des Meisters persönlichen Besuch in meiner Wohnung, an der Ecke der Schützenstrasse (im Hause des Baron Speck von Sternburg), am Schwanenteiche, zu empfangen.

Sein Wunsch war vor allem: In seinem in Bayreuth darzustellenden Ring des Nibelungen mich in den Reihen der Darsteller zu sehen.

Da einer alten Abmachung gemäss der Meister den trefflichen, im Jahre 1868 bewährten Hans Sachs-Darsteller Franz Betz als dereinstigen Wotan im Auge hatte, so war es begreiflich, wenn er auf diesen stimmgewaltigen und reckenhaften Bariton immer wieder zurückkam, denn Betz war ohne Frage in dieser Zeit unter allen Baritonsängern der berufenste.

Wagner übersandte mir zwar durch Seidl die Partieen des Wotan im Rheingold und in der Walküre und des Wanderers im Siegfried zu angelegentlichstem Studium, aber als meine eigentlichste Aufgabe sandte er mir später durch Zumpe den Gunther in der Götterdämmerung. Diese Aufgabe ergriff ich auch gleich mit Feuereifer, so dass ich vollkommen mit der Rolle vertraut bei den ersten Proben erscheinen konnte . . .

Es waren Tage der gewaltigsten Erhebung, diese Proben in den Räumen des Festspielhauses. Auf der Bühne sitzend, vor sich die Partitur des Nibelungenwerkes, von dessen musikalischer Herrlichkeit wir zwar in steigender Weise ergriffen wurden, von dessen hoher Bedeutung und kulturgeschichtlicher Wichtigkeit, von dessen vorbildlicher Sendung wir nur zum geringen Teil eine Ahnung hatten, feuerte der Meister alle Mitwirkenden durch seine geistsprühende Persönlichkeit an; nicht nur eingreifend in den Vortrag der Darsteller und die Entwicklung der szenischen Bilder, auch belebend und anfeuernd auf den Vortrag des Orchesters, das Hans Richter in der Tiefe des unsichtbaren Raumes leitete.

Als nach dem Rheingold die alles berückende Walküre folgte, worin Albert Niemann zuerst seinen gewaltigen Siegmund sang, erinnere ich mich deutlich eines Vorfalles, der mir als Beispiel von der Ursprünglichkeit eines warm und heftig empfindenden Künstlergemütes im Gedächtnis haftet. Beim dritten Aufzuge war Niemann noch als Zuhörer anwesend; als nun gegen das Ende des Aktes zum erstenmal das Motiv von Wotans Abschied (bei der stürmischen Umarmung Brünnhildens) in gewaltigem Glanz mit vollem Orchester in seiner überwältigenden Tonpracht ertönte, wirkte das ungeheure Motiv auf Niemann mit solcher Übergewalt, dass der alte Recke,

von stärkster Ergriffenheit gepackt, in heftiges Schluchzen ausbrach und erst lange nach Beendigung der Probe zu endlicher Beruhigung gelangen konnte.

Ebenso unvergesslich ist mir der momentane Eindruck, den Heinrich Vogl als Loge im Rheingold im Jahre 1876 auf das versammelte Publikum machte, als er das sangreiche Motiv von „Weibes Wonne und Wert" mit seiner pastosen Stimme erklingen liess. Alles brach in freudigen Jubel aus in Gegenwart des alten Heldenkaisers Wilhelm I.

Unter den mitwirkenden Damen war auch eine Frau S. Grün, einstens dem Verbande des Berliner Hofoperntheaters angehörig, die in erster Linie dazu bestimmt war, eine Göttin (die Fricka) im Rheingold darzustellen. An einem freien Nachmittage, an dem eine Pause im Ringstudium gemacht wurde, hatten schon verschiedene der mitwirkenden Herren und Damen auf des Meisters aufmunterndes Geheiss Fragmente aus dessen früheren Werken am Klavier vorgetragen. Da von andern schon manches aus dem Tannhäuser gewählt war, wurde auch Frau Grün vom Meister gebeten, das Gebet der Elisabeth aus dem dritten Akte des Tannhäuser vorzusingen. Ehe sie aber begann, sprach diese mit heiterer Naivität folgende Worte zu Richard Wagner: „Aber lieber Meister, ich mache Sie aufmerksam, ich pflege dieses Stück, wie Sie es selber gebilligt haben sollen, mit den allgemein üblichen Kürzungen und Strichen vorzutragen." Kaum hatte Frau G. dieses Ansinnen ausgesprochen, als der erregte Meister sich ihr zornig zuwandte mit den Worten: „Was sagen Sie da? ich hätte jemals solche Striche gebilligt und noch dazu im Gebet der Elisabeth?" Geradezu bebend herrschte er sie an: „Jetzt hören Sie mich vor allen Dingen einmal gefälligst an!" Und mit besonderem Ausdrucke deklamierte er ihr die in Frage kommende Stelle aus dem Gebet der Elisabeth:

„Wenn je, in tör'gem Wahn befangen, mein Herz sich abgewandt von dir, —
Wenn je ein sündiges Verlangen, ein weltlich Sehnen keimt in mir: —
So rang ich unter tausend Schmerzen, dass ich es töt in meinem Herzen!"

mit einer grossartigen Erhebung, mit einem faszinierenden erhabenen Schwung, der uns Zuhörer alle mächtig ergriff. Als er hocherregt geendet, donnerte er ihr nochmals ins Gesicht: „Und Sie wagen zu behaupten, ich selber hätte jemals diesen Strich gebilligt? Haben Sie jemals über den Sinn dieser Worte nachgedacht? Hatten Sie eine Ahnung, was ich der Elisabeth mit diesen Worten in den Mund gelegt haben wollte? Hatten Sie jemals eine Ahnung von dem Seelenschmerz der landgräflichen Jungfrau?"

Erst als nach und nach, wie von selber, ein Gespräch über die Bedeutung der musikalischen Deklamation und über die Bedeutung der Meister Weber und Marschner in Gang kam, wurde er wieder heiter und gemässigter. Man sah ihn allmählich aus seiner zornigen Erregung sich loslösen beim

Digitized by Google

Nennen dieser Romantiker, und gar zuletzt beim Nennen des ihm verwandten Zeitgenossen Karl Loewe, des Balladenkomponisten.

„Ha, rief der Meister, das ist ein ernster, mit Bedeutung die schöne deutsche Sprache behandelnder, nicht hoch genug zu ehrender deutscher Meister, echt und wahr!“ — Sofort trat er an seine musikalische Bibliothek und schlug Loewes Kompositionen der nordischen Balladen Herders auf: Edward, Herr Oluf, Uhlands Drei Lieder, Goethes Erlkönig.

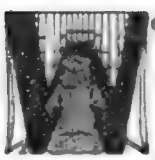
Augenblicklich musste Joseph Rubinstein, der Begleiter bei den Nibelungen-Proben, an das Klavier. Ich sang ihm den düsteren Edward, Herr Oluf und Goethes Erlkönig. Da ich beim Edward einige der manigfachen Ausrufe „Oh“ zu vereinfachen wähnte, indem ich zwei Ausrufe musikalisch in einen zusammenzog, also mit einem komplizierten Empfindungslaut eine Vereinfachung zu bringen glaubte, rief Wagner sogleich: „Halt! das dürfen Sie nicht! Jeder dieser Ausrufe in seinen mannigfachen Abstufungen hat seine volle Berechtigung. Diese elementaren Rufe müssen in der hier fixierten Form gebracht werden!“ Und ich liess mir es nicht umsonst gesagt sein! Gewissenhaft sang ich seit diesem Tage jeden dieser Ausrufe: Oh! je nach der Person (Mutter oder Sohn) mich einer verschiedenartigen Färbung befleissend.

Ich durfte am Schlusse dieses Abends wahrnehmen: Es war mir gelungen, den Meister aus zorniger Aufgeregtheit durch seine geliebten Romantiker Weber und Marschner und namentlich durch das Singen Loewescher Balladen wieder in eine behagliche Stimmung versetzt zu haben. —

DAS MUSIKFEST IN SALZBURG

14.—20. AUGUST 1906

von Bernard Scharlitt-Wien



Wohl selten ist ein Musikfest in so unbeholfener Art und Weise arrangiert worden, wie das diesjährige in Salzburg, mit dem die imposante Reihe von Huldigungen ihren Abschluss fand, die in deutschen Landen aus Anlass der 150. Wiederkehr von Mozarts Geburtstage dem Genius dieses Meisters dargebracht wurden. Gleich der Eröffnungsabend am 14. August brachte eine arge Enttäuschung. Denn die von Lilli Lehmann im Verein mit dem in der musikalischen Welt fast unbekannten Pariser Komponisten Raynaldo Hahn in einer einzigen Probe einstudierte „Don Giovanni"-Wiedergabe war nichts weniger als eines Mozartfestes würdig. Alle Achtung vor der gewiss von den besten Absichten geleitet gewesenen grossen Künstlerin! Aber wäre es des Urschöpfers der deutschen Oper nicht würdiger gewesen, wenn man zu Ehren seines 150. Geburtstages sein herrlichstes Bühnenwerk in einer deutschen Wiedergabe dargeboten hätte, anstatt mit einem fast durchweg aus nichtitalienischen Künstlern zusammengesetzten Ensemble einen italienischen „Don Giovanni" zu bringen, der schon infolge der Mannigfaltigkeit in der Behandlung des italienischen Idioms durch die Mitwirkenden von vornherein das Gepräge der Uneinheitlichkeit tragen musste? An guten deutschen Übersetzungen ist doch kein Mangel. Erst in jüngster Zeit ist zu den bisherigen von Kalbeck, Levi u. a. eine ausgezeichnete von Heinemann hinzugekommen. Und was die Rezitativfertigkeit deutscher Sänger betrifft, so haben die vollendeten „Figaro"-Aufführungen des Wiener Hofoperntheaters unter Gustav Mahler, die den Glanzpunkt des ganzen Festes bildeten, wohl zur Genüge bewiesen, wieviel sich in dieser Hinsicht auch in deutscher Sprache erreichen lässt — allerdings durch mehr als eine Probe. Oder hätten wir in der Tat diesen italienischen „Don Giovanni" beim Mozartfeste in Salzburg dem Umstande zu verdanken gehabt, dass die Herren d'Andrade und Hahn zur Mitwirkung herangezogen werden sollten? Das waren — unumwunden gesagt — beide Herren denn doch nicht wert. d'Andrade's bezeichnenderweise in Deutschland mehr denn in seiner Heimat bewunderter Don Giovanni mag ja in früheren Jahren seine Wirkung nicht verfehlt haben; gegenwärtig vermag sein zwar ausgezeichnetes, jedoch nicht immer einwandfreies Spiel und selbst seine unleugbar musterhafte Behandlung des Rezitativs doch keineswegs darüber hinwegzutäuschen, dass sein Organ eine „entschwundene Pracht" ist. Und die Dirigierfähigkeiten des Herrn Hahn reichen ja nicht einmal an die eines durchschnittlichen deutschen Stadttheaterkapellmeisters heran. Der Unstern, der über dem ersten Theaterfestabend gewaltet, beherrschte zum Teil auch die Festkonzerte. So war vor allem die Zusammensetzung der Programme eine von Grund aus verfehlte. Ein Mozartfest mit Beethovens c-moll Symphonie und der Neunten Bruckners, das ist ein Monstrum, wie es von mit der Musikgeschichte auf Kriegsfuss Stehenden nicht schlimmer hätte zustandegebracht werden können. Gar arg war es weiter um die bei

diesen Festkonzerten mitwirkenden Solisten bestellt. Zum grossen Teile als Ersatz für die ursprünglich in Aussicht genommenen und in letzter Stunde absagenden eingetreten, vermochten sie den an ein Musikfest geknüpften Erwartungen durchweg nicht zu entsprechen. Das erste der vier in der altertümlichen Aula academica stattgefundenen Festkonzerte ging am 15. August unter Mottls Leitung vor sich und brachte die von den Wiener Philharmonikern meisterhaft wiedergegebene C-dur Symphonie (Köchel No. 504), das Andante mit 6 Variationen für Streichorchester und zwei Hörner aus dem Divertimento No. 17 (Köchel No. 334) sowie die hier allerdings unangebrachte Beethovensche Fünfte. Die pièce de resistance dieses Konzertes bildete das von Saint-Saëns, dem ein begeisterter Empfang bereitet wurde, nicht in einer den Erwartungen ganz gerecht werdenden Weise gespielte Klavierkonzert in Es (Köchel 482). In dem am 17. August stattgefundenen zweiten Festkonzerte gab es zunächst eine Sensation: das Erscheinen Richard Strauss', der für den absagenden Dr. Muck eingetreten war, am Dirigentenpulte. Die von ihm herrlich zu Gehör gebrachte Ouvertüre zur „Zauberflöte" weckte eine begeisterte Stimmung im Festsaale, die aber leider schon mit der nächsten Nummer des Programms, der konzertanten Symphonie für Violine und Viola (Köchel No. 364), schwand, da das Solistenehepaar Petschnikoff seiner Aufgabe sich nicht gewachsen zeigte. Wohl erwärmte die darauffolgende, von Strauss nach einer einzigen Probe meisterhaft geleitete Brucknersche Neunte die Festgäste wieder, doch konnte man allgemein der Meinung Ausdruck geben hören, dass dieses Werk hier nicht am Platze gewesen. Hatte dieses zweite Konzert schon nicht zur Genüge zu befriedigen vermocht, so war das dritte (am 18. August) an Enttäuschungen nur zu reich. Hier trat nämlich die ganze Kopflosigkeit, mit der das Fest veranstaltet worden war, am erschreckendsten zutage. Denn fast alle in diesem Konzert Mitwirkenden erwiesen sich als minorum gentium. Voran Guido Peters, der es beinahe zuwege gebracht hätte, die Festgäste aus dem Saale zu treiben, wenn er nicht so vorsichtig gewesen wäre, sein Programm ohne Pause herunterzuleiern. Auch das Wiener Fitzner-Quartett, das das Es-dur Quartett (Köchel 493) und mit Herrn Bartholomey das A-dur Quintett (Köchel 581) wohl ganz einwandfrei zu Gehör brachte, ja mit dem glänzend wiedergegebenen Larghetto des letztgenannten Werkes die durch das Vorhergegangene arg verdorbene Stimmung des Saales ein wenig gebessert hatte, konnte bei all seiner nicht zu unterschätzenden Tüchtigkeit doch nicht darüber im unklaren lassen, dass es keineswegs musikfestreif sei. Und selbst Geraldine Farrar, die prachtvolle Zerline der verunglückten „Don Giovanni"-Aufführung, enttäuschte mit dem Vortrage der Arie mit obligater Violine „Non temer amato bene" (Köchel 490), durch den sie wieder einmal den Beweis dafür erbrachte, dass eine ausgezeichnete Bühnensängerin nicht immer auch eine gute Liedersängerin ist. Das vierte und letzte Festkonzert (am 19. August) war der Kirchenmusik gewidmet und entschädigte teilweise für den schlechten Eindruck, den das ihm vorausgegangene hervorgerufen hatte. Von einheimischen Kräften, die der Mozarteumsdirektor Hummel leitete, bestritten, brachte es als erste Nummer die dem Programm zur Erinnerung an den 100. Todestag Michael Haydns (10. August) eingefügte Motette „Tenebrae factae sunt" dieses Meisters, ein tiefernstes Werk, das allgemeines Interesse erregte. Den Höhepunkt dieses Konzertes bezeichnete die nach dem göttlichen „Ave verum" vollendet wiedergegebene Krönungsmesse.

BÜCHER

195. **Johannes Schreyer: Harmonielehre.** (Völlig umgearbeitete Ausgabe der Schrift „Von Bach bis Wagner".) Verlag: Holze & Pahl, Dresden.

Es ist unmöglich, sich in wenigen Zeilen über dieses Werk zu äussern, für das die Bezeichnung „erstklassig" einmal unbedingt zutrifft; es rührt indirekt an einige Grundfragen unseres Musiklebens. Schreyer ist durch den Lichtbringer unserer Wissenschaft, durch Riemann angeregt, nach der positiven wie nach der negativen Seite. Der reiche, scharfsinnige und glänzende Geist, der aus dem Buche spricht, ist so recht berufen, im Kampfe des Lichtes gegen die Finsternis einer unserer Führer zu sein. Unter Finsternis verstehe ich hier die noch vielfach ungestört herrschende Art des musiktheoretischen Unterrichts nach Lehrbüchern älterer Art, die es möglich macht, dass der Schüler Jahre lang lernt und schreibt, von der einfachen Harmonielehre bis zum vierfachen Kontrapunkt eine Unzahl von Aufgaben anfertigt, um sich hernach in der Kunst noch weniger auszukennen als vorher. Das Licht bringt die auf Riemann fussende hier klassisch auftretende Art des Verfassers, unsere Kunstwerke zu analysieren, mit Vermeidung jeder Gedankenlosigkeit einerseits und jeder philologischen oder ästhetischen Grübelei anderseits. Jeder, der sich ernster mit Musik befasst, müsste das Buch lesen. Vor allem die, welche Kompositionen mündlich oder im Druck beurteilen. Ich meine nicht nur jene bloss negativen unter den Kritikern, jene Elementar- und Oberlehrer, Bankkommis, Rechtsanwalts-Bureauvorsteher, Postassistenten, Agenten, Buchhalter usw., die in ihrem Berufe alle Ehren einer bürgerlichen Existenz geniessen und nebenbei in dem unseren als fahrendes Volk marodieren, nur mäkelnd, ohne Gründe dafür angeben zu können. Ich meine sogar Musiker, die allzu leicht und rasch über neue und alte Werke unserer Kunst zu urteilen pflegen. Nicht eine einzige von Schreyers Analysen brauchten sie zu verstehen, um den richtigen Nutzen zu haben; sie könnten aber seine Methode sehen, könnten merken, welcher Aufwand an Kenntnis, Scharfsinn und Geistesarbeit nötig ist, um Werke der Tonsetzkunst ohne öden blöden Parteistandpunkt sachlich zu prüfen. Aber auch die negative Seite des Anschlusses an Riemann darf ich nicht unerwähnt lassen: auch Schreyer gebraucht Riemannsche Phrasierungszeichen, selbst schlimme, wie z. B. die Wiedergabe von Mendelssohns „Frühlingslied" in der Notenbeilage beweist. Wenn der Phrasierungsbogen die letzte Note vor dem Taktstrich in die folgende Phrase mit hereinzieht, so kann er noch gutes stiften; ein grosser Teil jener Bogen aber, die nach der ersten Note des Taktes beginnen und diese also von der Phrase abschneiden, scheint mir musikalisch überhaupt nicht mehr diskutabel. Sie haben den Charakter einer „Zwangsvorstellung", wie sie ja bei geistig normalen, ja besonders bei sehr hoch organisierten Menschen vorkommen und leider, obzwar selten, auch ansteckend sind. Es ist als ob man druckte: „derf reundl ichel eser" anstatt „der freundliche Leser". Da nun nie ein Klavierspieler versucht sein wird, am Ende eines solchen Bogens mit dem Finger von der Taste zu gehen, noch ein Violinspieler, den Strich da zu wechseln, noch ein Bläser oder Solfeggiensänger, den Luftstrom da zu unterbrechen, so könnte einer aus dem grossen Publikum sagen: wenn die Phrasierungszeichen bloss dazu da sind,

Digitized by Google

dass, wie Riemann will, Anfang und Ende der Phrase hier gedacht wird, — ei, so denkt euch doch an euren grünen Tischen was ihr wollt, meinetwegen lest die Noten von rechts nach links. So liegt aber die Sache nicht, vielmehr greift der methodische Wahnsinn längst in die Ausgaben über; schon Riemann selbst zieht die Konsequenz, z. B. von einem Doppelbalken, der vier Sechzehntelnoten verbindet, die erste oder die ersten beiden einzeln abzuschneiden und jede hilflos mit ihrem Doppelschwänzchen flattern zu lassen. Herausgeber und Verleger denken gar nicht daran, dass sie es dem Publikum schuldig wären, „phrasierte" Ausgaben nur so herzustellen, dass auf der einen Seite der Originaltext, auf der anderen der bearbeitete stände. So kommt täglich der Fall vor, dass sich jemand z. B. Bachs d-moll Konzert in Riemanns gewiss vortrefflich bearbeiteter Begleitung eines zweiten Klavieres kauft und es einfach nicht lesen kann. Durch die blossen Phrasierungsausgaben wird Begriff und Achtung des geistigen Eigentums in der heillosesten Weise untergraben. Was den zweiten trüben Stein in Riemanns Krone betrifft, die Bezifferung des Mollakkords von oben statt von unten, so hat Schreyer diese nicht angenommen, trotz der erschöpfenden und überzeugenden Theoreme des Meisters. Und das mit Recht, denn es gibt Punkte, wo die Theorie schlechterdings mit einer Umsetzung in die Praxis nichts zu tun hat, so wenig, als jemand im Restaurant anstatt Salz „Chlornatrium" oder statt Wasser „H_2O" bestellen wird, weil diese Bezeichnungen die chemische Konstitution dieser beiden Dinge ausdrücken. Aber was wollen Irrtümer in einzelnen Feststellungen gegen die Schöpfung einer neuen Methode bedeuten? Diese Grosstat muss Riemann unbestritten bleiben, und ohne Zweifel ist Schreyer sein bedeutendster Mitkämpfer. Beide sind erleuchtete Gegner der Geistesträgheit und Dummheit in allen Gestalten, sei es „überlebter", d. h. niemals lebendig gewesener Schulzopf der Konservatorien, sei es die sublime Kritikerweisheit eines mehrerer Ländler und Walzer kundigen Zitherlehrers oder die Exklusivität und zusammenhangslose Produktivität eines modernen Antimelodikers. Allen ruft Schreyers Buch zu: lernt erst, musikalisch zu denken! Wenn die Kunst der Analyse, wie er sie lehrt, sich mehr verbreitet, dann wird es auch immer weniger möglich sein, dass die Werke eines Genius, der die dem echten Philister nun einmal höchst unsympathische Eigenschaft hat, unter den Lebenden zu weilen, ich meine natürlich Strauss, überhaupt noch in der Öffentlichkeit abträglich beurteilt werden können. Dem Leser aber bin ich noch eine Begründung des oben angewandten Begriffes „Zwangsvorstellung" schuldig. Die einfachsten Bedingungen zu dem betreffenden Versuche, den jeder am Klavier nachmachen kann, fand ich in Oberitalien, wo an manchen Kirchen die diatonisch gestimmten Glocken mit Hämmern rhythmisch geschlagen werden, wahrscheinlich um das Durcheinanderschütteln der Töne, wie das Glockenziehen sie hervorbringt, zu vermeiden. Minutenlang hört man dort dieselbe Tonfolge ohne jedes Gefühl der Monotonie an, weil das Gehör die Töne nicht in einer ganz bestimmten Weise ordnet („phrasiert"), sondern sich verschiedenen Gruppierungen abwechselnd und selbst gleichzeitig zuneigt. Es fasst z. B. die einfache Wiederholung von c und d verschieden zusammen, z. B. im 4/8-Takt c d c d, c d c d usw. oder d c d | c, d c d | c usw. Durch nichts wird der Grundirrtum in der vielbesprochenen Phrasierungslehre klarer: das Übersehen, dass der Reiz fast jeder Melodie eben in der Unbestimmtheit, in der Abwesenheit des Zwanges zu einer bestimmten Deutung beruht. Der Anspruch der Theorie, das melodische Vorstellen erschöpfend und eindeutig festlegen zu wollen, ist eben unberechtigt. Ebensowenig wie z. B. ein Landschaftsbild nur auf einen Punkt hin fixiert werden darf, je nach dessen Wahl dann die andern Partien in Abstufungen undeutlicher gesehen werden, ebensowenig lässt sich für jede Melodie eine einzige Art der Zusammenfassung der Töne dem Hörer vorschreiben. Die Wahl und der Deutlichkeitsgrad des „Blickpunktes", der hier eine bestimmte Stelle, dort eine

bestimmte Beziehung von Tönen erfasst, ist vielfach rein subjektiv, teils willkürlich, teils unwillkürlich. Bleiben wir bei dem lehrreichen Glockenbeispiel. Bei drei Glocken c d e wird das Gehör erst ganz befriedigt sein, wenn es die Töne so auffasst: d e | c oder rhythmisch verschoben: d | e c. Werden die Glocken dagegen, wie man es wohl hören kann, des längeren Nachklingens der grössten wegen so geschlagen: c e d e, so ergibt sich sofort eine grössere Anzahl von Gruppierungen, die wechselnd oder auch gleichzeitig zum Bewusstsein kommen können, was die Ursache ist, dass man niemals müde wird, gerade diese Tonfolge zu hören. Es mengen sich reizvoll im Bewusstsein die Figuren: c e d e, e d e | c, d e | c e, e | c e d. Die innere Nötigung nun, einen 4/8-Takt immer als 2 3 4 | 1 zu hören oder gar bei 8/8 oder 8/16 das erste immer als zum vorhergehenden Takt gehörig und die Phrase als mit dem zweiten beginnend zu hören, sehe ich für eine „Zwangsvorstellung" an. Und zwar von ähnlicher Art, wie sie beim Mikroskopieren und Teleskopieren manchen Naturwissenschaftlern vorkommen und die Allgemeingültigkeit ihrer Beobachtungen beeinträchtigen, oder wie gewisse philosophische Theoreme, die ausser dem ursprünglich damit Behafteten und einigen Schülern, durch psychisches Kontagion, keinem Menschen einleuchten können.

Dr. Max Steinitzer

196. **C. Fr. Glasenapp: Siegfried Wagner.** Bd. 16 der von Carl Hagemann herausgegebenen Monographieensammlung „Das Theater". Verlag: Schuster & Loeffler, Berlin und Leipzig 1906.

Glasenapp will Siegfried Wagner aus dem Streit der Meinungen ins helle Licht der klaren Tatsachen rücken. Darum sucht er das wahre Wesen seiner Künstlerschaft auf und verfolgt die bisherigen Schicksale seiner Werke. Siegfried wiederholt nicht die Aufgabe seines Vaters und darf daher in seinem Schaffen nicht äusserlich mit den Meisterwerken verglichen werden. Sein Ziel ist die deutsche Volksoper, wie ein Wiener Kritiker meinte „die Erfüllung Webers". Diesen Weg beschritt er von Anfang an, im „Bärenhäuter" mit fast ungeteiltem Beifall, sicher und fest. Aber eins hat Siegfried vom Vater ererbt: die dramatische Begabung im Sinne des Worttondramas. Und diese Gabe befähigt ihn auch zu seinen wundervollen Bayreuther Inszenierungen. Siegfried Wagner hat den Blick für die Bühne; auch als Musiker ist er durchaus nur Dramatiker. Damit ist Verschiedenheit und Verwandtschaft zweifellos sicher bestimmt. In den einzelnen Werken gibt der Verfasser treffliche Bemerkungen, die wohl zu erneuter, eingehender Beschäftigung anzuregen vermögen. Das reine Bild von Siegfrieds Schaffen erfuhr bisher im Theaterwesen unserer Zeit nur trübe und unvollkommene Spiegelung. Der „Bärenhäuter" erschien zuerst im Münchener Hoftheater und trat von dort einen raschen, aber kurzen Siegeslauf über die meisten Hof- und Stadttheater an. Unbegreiflicherweise wurde das entzückende Werk nicht auf dem Spielplan gehalten, sondern verschwand nach und nach ganz. Der „Bärenhäuter" ging am Schicksal des „Wildfang" zugrunde! Merkwürdiger Fall! Die Musiker gestanden den späteren Partituren wachsende Vervollkommnung zu, trotzdem wollte man sie nicht aufführen. Waren sie in der poetischen Anlage schwerer und dunkler, so konnte und musste man doch umsomehr vorläufig wenigstens am „Bärenhäuter" festhalten. Es ist bekannt, wie der „Wildfang" in München aufgenommen wurde, ähnlich wie dereinst der „Tannhäuser" in Paris. Glasenapp ist fest überzeugt, dass hier Ränke mitspielten, die mit dem „Wildfang" selbst gar nichts zu tun hatten. In seiner grossen Biographie (IV, Einleitung) verlieh er dieser Meinung bereits unverholenen Ausdruck. Ausserhalb Münchens glückte es dem „Wildfang" besser, aber er fand nicht mehr die Verbreitung, wie der „Bärenhäuter". Zumal die Hofbühnen begannen spröde zu werden. Siegfried Wagners Ansehn war durch diese leidigen Vorgänge erschüttert; man wurde vorsichtig. Der „Bärenhäuter" hatte ja zudem die erste Neugier befriedigt. Da trat das

Digitized by Google

Hamburger Stadttheater ein und brachte den „Kobold" und „Bruder Lustig" zur ersten Aufführung. Hamburg besitzt vorzügliche Sänger und ebensogute Musiker. Aber diese Kräfte werden nicht im künstlerischen Sinn ausgenützt. Die Hamburger Wagneraufführungen sind vollkommen stillos und heillos zusammengestrichen. Die Werke Siegfried Wagners werden zweifellos gut gesungen; dass aber ihre dramatische Eigenart stilgerecht in schöne Bühnenerscheinung getreten wäre, davon konnte ich mich nicht überzeugen. Ich glaube im Gegenteil, dass ihre dramatische Wirkung erheblich abgeschwächt war und dass die etwa von auswärts zugereisten Fachleute, d. h. die Theaterdirektoren, Kapellmeister und Regisseure nur eine unvollkommene Vorstellung bekommen mussten. Ich kann daher Glasenapp auch nicht unbedingt beipflichten, dass mit Siegfrieds Werken der Bayreuther Darstellungsstil zu den Theatern komme und seine Spuren hinterlasse. Sonst müsste am Hamburger Stadttheater eine wahre Hochkultur der Wagnerschen Kunst bestehen! Einer Hamburger Aufführung fehlt die werbende Kraft, die echt künstlerische Wärme, die dramatische Beseelung. Als blosse Opernvorstellung mag sie gut sein. Was sagt auch Siegfrieds fränkische Märchen- und Sagenwelt dem Hamburger, überhaupt dem Norddeutschen?

So sind die Bühnenschicksale der Werke Siegfrieds bisher immer noch trübe und verworren, und darunter leidet das Gesamturteil. Glasenapp hat im starken und reinen Glauben an die Zukunft der Werke, die wohl aufgehalten, aber nicht unterdrückt werden können, in diese Wirren ein offenes, mutiges und klares Wort hineingesprochen. Dass er es mit Liebe und herzlicher Begeisterung tat, ist nur recht und natürlich.

Das Büchlein enthält Bilder Siegfried Wagners in verschiedenen Lebensaltern, Siegfried an der Spitze des Bayreuther Orchesters und ein Szenenbild aus dem „Bärenhäuter".

Prof. W. Golther

197. O. G. Sonneck: Francis Hopkinson and James Lyon. Two studies in early American music. Printed for the author by H. L. Mc Queen, Washington 1905.

Über die erste Periode der amerikanischen Musik, d. h. die Zeit nach den Unabhängigkeitskriegen, besitzen wir trotz einzelner Arbeiten von Mathew, Ritter und Elson und mehrerer Spezialthemen behandelnden Abhandlungen noch nichts zusammenhängendes, das auf wissenschaftlich-strenger Basis ruht. Eine grosse Zahl kritischer Untersuchungen muss noch gemacht werden, ehe von einer systematischen Geschichtsschreibung der Musik in Amerika wird die Rede sein können. Unter diesen Umständen ist das Buch Sonnecks mit besonderer Freude zu begrüssen; der vielseitig gebildete und vortrefflich methodisch arbeitende Verfasser hat mit ihm eine hervorragende Arbeit geleistet, für die wir ihm zu aufrichtigem Danke verpflichtet sein müssen. Nach einer allgemeine Gesichtspunkte betonenden Einleitung gibt Sonneck eine biographische Skizze des Dichter-Komponisten F. Hopkinson, der 1737 geboren wurde und 1791 in seiner Vaterstadt Philadelphia starb. Das erste Kapitel behandelt in der Form eines Kalendariums das allmähliche Erwachen des musikalischen Lebens der Stadt. Die Quellen flossen nicht eben reichlich, was der Verfasser aber beigebracht hat, ist musik- wie kulturgeschichtlich ebenso belehrend wie interessant und zum Teil unterhaltend. Der persönliche Ton, den die Darstellung zuweilen annimmt, passt ausgezeichnet zur gewählten Form der Darstellung. Ins einzelne zu gehen, würde zu weit führen. Man erlebt die langsame Steigerung künstlerischen Verlangens und künstlerischer Darbietungen und freut sich, unter den wenigen ernsten Musikern der Frühzeit Philadelphias auch einem deutschen Namen, Chr. Saur, zu begegnen, der bislang in den bibliographischen und lexikographischen Handbüchern gefehlt hat. Die musikalische Entwicklung der Stadt geht vom ersten Tanzmeister im Jahre 1729 bis zu den theatralischen Aufführungen der 50er Jahre;

es sind Jahre, in denen sich nach und nach in kleinen Verhältnissen künstlerische Fäden anspinnen, eine Zeit, die manche Erscheinung hervorrief, die sich auch in Europa eingestellt hatte: Widerstand der Geistlichkeit gegen das Theaterwesen, eine Zeit endlich, die als ganzes genommen, trotz eines gewissen — in Anbetracht der Höhe der allgemeinen Kultur Philadelphias um 1750 überraschenden — hinterwäldlerischen Milieus des tiefsten Interesses nicht entbehrt. In diesem Milieu wuchs Hopkinson heran. Das zweite Kapitel bespricht seine musikalische Erziehung, das dritte seine Konzerte. Überall finden sich interessante Einzelzüge, die dem Leser namentlich auch den Menschen nahe bringen. Schade, dass Sonneck die Umgebung, in der Hopkinson nach dem Unabhängigkeitskriege lebte, nicht genauer schildert und uns Daten über die Verhältnisse der S. 57 genannten Musiker vorenthält. Es wäre interessant zu wissen, woher und wann z. B. J. G. C. Schetky gekommen ist. Es mag derselbe sein, den ich als im Dienste des Darmstädter Hofes stehend („Zur Geschichte der Musik am Hofe von Darmstadt." Leipzig, Breitkopf & Härtel) nachgewiesen und als landfahrenden Gesellen geschildert habe. Vom weiteren Inhalte des ersten Abschnittes erwähne ich kurz Kapitel fünf, das Hopkinsons Verbesserungen an der Mechanik des Harpsichords (Clavicembals usw.) behandelt. Kapitel sechs (die Überschrift enthält den Druckfehler: IV) spricht über Hopkinson als Dichter-Komponisten. Sonneck weist nach, dass nicht W. Billings von Boston (1747—1800), sondern wahrscheinlich Hopkinson oder J. Lyon, von dem er im zweiten Abschnitte seines Werkes spricht, der erste amerikanische Komponist von Geburt war: beider früheste Werke gehören demselben Jahre, 1759, an; von ihnen war H. der, welcher das erste weltliche amerikanische Lied: „My days have been so wondrous free" schrieb, eine hübsche, harmlose Komposition. Hopkinson war keineswegs ein Genie, aber er hat, das ist nach der Lektüre von Sonnecks Buch klar, mit ehrlichem Enthusiasmus Grundsteine gelegt, auf denen spätere Zeiten weiter bauen konnten. Konnte er für die Geschichte der Musik ausserhalb seiner Heimat keine Bedeutung gewinnen, so leistete er für die Anfänge der Musik in den Vereinigten Staaten erhebliches. Ausführlich auf die anderen Arbeiten Hopkinson's, von denen Sonneck zum Teil faksimilierte Proben gibt, einzugehen, verbietet der beschränkte Raum. Der zweite, James Lyon gewidmete Abschnitt des Buches, ist mit derselben philologischen Genauigkeit gearbeitet. Lyon wurde 1735 in Newark N. Y. geboren und machte sich einen Namen als Patriot im Unabhängigkeitskriege. Der erste Abschnitt behandelt Lyon's frühes Leben und Wirken, der zweite bis vierte seine „Urania, a choice collection of Psalm-Tunes, Anthems and Hymns," die 1761 erschien. Des historisch eminent wichtigen Werkes, über das von Ritter ein wenig begründetes und durchaus nicht zu rechtfertigendes Verdammungsurteil gefällt worden ist, nimmt sich Sonneck mit grosser Sorgfalt an, es von der Warte vorurteilsfreier Forschung aus historisch einschätzend. Kapitel fünf untersucht, nachdem im vorhergehenden Abschnitte sein Stammbaum aufwärts bis zur „Urania" hin möglichst aufgedeckt worden ist, die Einwirkung des Werkes auf die Folgezeit und bespricht weiterhin die anderen Kompositionen Lyon's. Auch ihm wird, wie keinem Künstler der Vergangenheit, gerecht werden, wer ihn vom modernen Standpunkte aus beurteilt. Er war ein Pionier seiner Kunst und will als solcher gewürdigt werden. — Ich habe versucht, mit wenigen andeutenden Strichen einen Begriff von dem Reichtum des Bandes zu geben, den wir Sonneck verdanken. Gewiss liegt uns vieles oder das meiste darin fern, weil es für unsere eigenen Verhältnisse keine Bedeutung gewonnen hat; aber das Buch ist deshalb so interessant, weil es einen relativ schnellen Aufschwung künstlerischer Verhältnisse in einem Lande zeigt, von dem man im allgemeinen annimmt, dass seine künstlerischen Interessen zum mindesten in früherer Zeit sehr niedrige gewesen seien. Man kann — und das täte uns oft recht not — aus Sonnecks Buch wieder einmal

lernen, dass die Begriffe Idealismus und Arbeitsfreudigkeit für eine Sache um der Sache willen nicht an unser Volk gebunden sind.

198. **Karl Storck: Geschichte der Musik.** IV. Abteilung. Muthsche Verlagshandlung, Stuttgart 1905.

Mit der vorliegenden vierten Abteilung ist Storcks Buch zum Abschlusse gelangt. Manchem Abschnitte darin gebe ich gern die den früheren Teilen gewordene Empfehlung mit auf den Weg; manch anderer Teil aber hat mich recht enttäuscht: je mehr das Buch dem Ende naht, um so flüchtiger ist es gearbeitet. Nehmen wir z. B. 673ff.: Klassizismus und Romantik. Die einleitenden Bemerkungen enthalten einzelnes Treffende, aber erschöpfend das Wesen der Romantik darzulegen, ihren musikalischen Eigenton zu bestimmen, das Verhältnis von romantischer Dichtkunst und Musik — beide gehören zueinander und beeinflussen und durchdringen sich oft in ganz erheblichem Masse — zu bestimmen, hat Storck nicht vermocht. Er geht weder auf die Harmonik der Romantiker näher ein, erläutert ihre Stellung zu den tonalen Anschauungen der Klassiker nicht, noch findet er andere als allgemeine Bemerkungen zur sogen. Formlosigkeit der Romantik. Unter diesem Mangel hat auch seine Darstellung Wagners, die ich im ganzen direkt dürftig nennen muss, zu leiden. Und was sollen die Fantastereien bei der Besprechung Bruckners bedeuten! Den Vorwurf, den man vielen modernen „Musikgeschichten" gemacht hat, wird man hier wiederholen müssen: einzelne der führenden Meister werden mit einer kurzen schlagwortartigen Erwähnung abgetan, wo ausführliche Würdigung am Platze gewesen wäre. Von Arnold Mendelssohn z. B. heisst es pag. 817 nur: er weise (mehr nach Brahms. Wenn Mendelssohn, der bis heute noch kein warmes Verhältnis zu Brahms gefunden hat, halb vergnügt und halb ärgerlich über diese Wertung seines Wirkens, das als ganzes weit, weit ab von Brahms führt, lächeln wird, kann ich das sehr wohl verstehen. Der Literaturnachweis S. 835ff. ist erschreckend geringfügig ausgefallen. Ich habe es als einen Hauptvorzug von Storcks Buch angesehen, dass es, für gebildete Laien von einem gebildeten Manne geschrieben, manchem Leser Lust zu weiteren Studien machen könne. Storck hätte daraufhin seinen Literaturnachweis übersichtlich und erschöpfend anlegen müssen. Indem er kritiklos alle möglichen Erzeugnisse nebeneinander nennt, wirkt er bei denen, die Führer für weitere Studien suchen, verwirrend. Mancherlei wäre zu sagen über das, was dem Buche noch ausserdem fehlt: allzu wenig ist über die Lautenmusik gesagt worden; Graupner, der seinerzeit Darmstadt zum Mittelpunkt der deutschen Instrumentalmusik machte, wird gar nicht erwähnt usw. Das sind Mängel, die die Vorzüge des Buches, die ich früher erwähnte, doch nicht ganz wettmachen können. Eine zweite Auflage wird trachten müssen, sie auszumerzen. Ich empfehle dem Verfasser ein ruhigeres Tempo bei der Arbeit und spreche mein Bedauern aus, das gern gezollte Lob nach Durchsicht des vierten Teiles etwas einschränken zu müssen.

Prof. Dr. Willibald Nagel

MUSIKALIEN

199. **Solobuch für Flöte. — Solobuch für Klarinette.** Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Zwei sehr reichhaltige Sammlungen, die sehr willkommen sein und gute Dienste leisten werden. Das Solobuch für Flöte enthält 17 meist grössere und schwierigere Konzertstücke, z. B. Blumenthals Quelle, Fürstenaus Reminiszenzen aus Meyerbeers Prophet, Heinrich Hofmanns Serenade op. 65 und Konzertstück op. 98, Jadassohns Capriccio op. 137, das G-dur Konzert von Quantz, zwei Phantasieen von Terschak, Popps Lohengrin-Phantasie. — Die wichtigsten Werke im Solobuch für Klarinette sind Davids

Digitized by Google

bekannte Variationen op. 8, Mozarts Konzert, das 3. und 4. Konzert von Spohr und Stolzenbergs Serenade op. 6.

200. **Hermann Pletzsch:** Neue grosse theoretisch-praktische Schule für Cornet à Pistons vom ersten Anfang bis zur künstlerischen Ausbildung. Englischer Text von John Bernhoff. 2 Teile. Verlag: C. F. Schmidt, Heilbronn a. N.

Der durch sein Werk „Die Trompeté als Orchesterinstrument" rühmlichst bekannte Verfasser hat es verstanden, mit dieser Cornet à Pistons-Schule wieder ein ungemein brauchbares Werk zu schaffen. Auf mehr als 200 Seiten grossen Formats ist ein geradezu erschöpfendes Übungsmaterial zusammengetragen; neben blossen Etüden ist eine Fülle von Volksliedern, Chorälen, Opernmelodieen aufgenommen. Das Werk dürfte sehr willkommen sein.

201. **Pietro Locatelli:** L'art du Violon. 25 Caprices pour Violon seul. Nouvelle édition revue, doigtée et developpée par Edouard Nadaud. Verlag: Costallat & Cie, Paris.

Locatelli's bedeutsames Unterrichtswerk ist heute fast vergessen, da es an brauchbaren, die Auflösung der zahlreichen Abkürzungen des Originals enthaltenden Ausgaben fehlte. Aus Davids „Hoher Schule" kennt man freilich seine Bearbeitung der „Labyrinth" genannten Etüde Locatelli's. Vorliegende Ausgabe ist für den praktischen Gebrauch vortrefflich hergerichtet, indem alle Abkürzungen ausgearbeitet sind. Der angehende Virtuose wird grossen Nutzen daraus ziehen.

202. **Hermann Ritter:** Viola-Schule für den Schul- und Selbstunterricht. — Miszellen von Vortragsstücken verschiedener Tondichter für Altviola und Pianoforte. Verlag: Chr. Friedrich Vieweg, Berlin-Grosslichterfelde.

Die Schule ist entschieden sehr brauchbar; ausser Volksliedern sind zur Ergänzung des Übungsmaterials auch Etüden von Kreutzer (übertragen) und Bruni, sowie Duette von Leopold Mozart aufgenommen. Auf zwei Seiten sind sehr hoch liegende, unbequeme Stellen aus Werken von Wagner, R. Strauss usw. abgedruckt, um die Nützlichkeit der fünfsaitigen d. h. noch mit einer E-Saite versehenen Viola zu erhärten. — Die Miszellen enthalten Stücke von Bach, Gluck, Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann (Die Duette op. 78 für Sopran und Tenor!) und Weber in leicht spielbarer Form. Bei den Mozartschen Stücken fehlt jeder Nachweis, woher sie stammen.

203. **Gustav Laska:** Kontrabass-Schule. 2 Bände. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Ein Werk wie das vorliegende gab es bisher nicht; mit grosser Ausführlichkeit sind darin die einzelnen Lagen behandelt, wird der Schüler ganz allmählich zur Meisterschaft geführt. Dafür, dass er bei den zahlreichen Übungen doch nicht die Lust am Musizieren verliert, sorgen eingestreute kleine Vortragsstücke, namentlich auch Volkslieder, denen eine Klavierbegleitung beigefügt ist. Die Schule ist für den in reinen Quarten gestimmten viersaitigen Bass bestimmt und zum Selbstunterricht vorzüglich geeignet; sie sollte in den Händen jedes Kontrabassisten sein, der nicht bloss zum Tanze aufspielt.

204. **C. Markees:** Beiträge zu täglichen technischen Studien für Violine. Verlag: Albert Stahl, Berlin.

Wertvoll für angehende Virtuosen, namentlich zur Erlangung einer reinen Intonation. Sehr beherzigenswert ist folgende Regel des Verfassers über den Lagenwechsel: „Lagenwechsel führe man immer so aus, dass derselbe von dem zuletzt beschäftigten Finger begonnen wird, also von demjenigen Finger, der aufgesetzt ist und nicht von demjenigen, der aufgesetzt wird." Sehr wichtig sind auch des Verfassers

Digitized by Google

Trillerübungen, bemerkenswert auch seine Fingersätze bei Übungen, die Dreiklänge und Septimenakkorde auf einer Saite bringen.

205. **Felice Togni: Die Ausbildung der linken Hand.** Systematische Übungen für Violine. Vorbereitende Tonleiter- und Akkordübungen. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

In drei Heften, von denen das erste die beiden ersten, das zweite die übrigen Lagen, das dritte die Verbindung der Lagen behandelt, liegt ein mit bewunderungswertem pädagogischen Scharfblick zusammengestelltes, äusserst reichhaltiges und sehr empfehlenswertes Übungsmaterial vor. Es betrifft hauptsächlich das Aufsetzen der Finger, die Reihenfolge der Tonleitern und die Einteilung der Lagen. In allen diesen Punkten ist Togni ein überzeugter Anhänger von Wassmann, dem Erfinder des sogen. Quintendoppelgriffsystems. Er lässt übrigens die Übungen in der zweiten (der alten ersten) seiner 12 Lagen beginnen, da die Haltung in seiner ersten (der früheren sogen. halben) Lage wegen des Drucks des ersten Fingers gegen den Hals für den Anfänger zu schwierig ist.

206. **Richard Scholz: Dynamische Studien für Violine.** op. 18. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Wie alle R. Scholzschen Übungswerke ist auch dieses für das Studium recht wertvoll. In 76 Stücken, von denen die grösseren auch in rein musikalischer Hinsicht manches bieten, wird dem Schüler reichlich Gelegenheit geboten, alle Feinheiten der Dynamik sich anzueignen.

207. **Enrico Polo: Esercizi per Violino** applicati alle Scale maggiori e minori. Verlag: Marcello Capra, Torino.

Nur für angehende Virtuosen nützlich; besonders hervorzuheben sind die Doppelgriffstudien.

208. **Amadeo von der Hoya: Die Grundlagen der Technik des Violinspiels.** 2. Teil, II. Abteilung. Praktisch-technische Elementarlehre. — Anhang: Tonleiter-, Akkord- und Intervallstudien. Verlag: Max Hesse, Leipzig.

Das gross angelegte Studienwerk (vgl. „Die Musik" Bd. 16, 47) ist nun vollendet. Wer die Lust nicht verliert, diese mit wahrhaft bewunderungswürdigem pädagogischen Geschick verfassten Übungen durchzumachen, der muss unstreitig die denkbar solideste Grundlage für sein Violinspiel gelegt haben. Ich möchte ganz besonders den auch einzeln käuflichen, sehr billigen Anhang (2 Mk. für 72 Seiten) empfehlen, der entschieden zu dem besten derartigen Übungsmaterial gehört.

209. **Breitkopf & Härtels Hausmusik.** Orchesterwerke, bearbeitet für Klavier oder Klavier und Harmonium, Streichquintett und Flöte: Beethoven, Symphonie No. 1, bearbeitet von A. Faerber; Enna, Ouvertüre „Das Streichholzmädel", bearbeitet von Fr. H. Schneider; Maillart, Ouvertüre „Das Glöckchen des Eremiten", bearbeitet von demselben; Weber, Ouvertüre „Preciosa", bearbeitet von A. Faerber. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Sehr brauchbare Bearbeitungen, die namentlich den bestehenden Dilettanten-Orchestern sehr erwünscht sein werden, zumal jede Blasstimme ohne weiteres mitgespielt werden kann. Sehr erwünscht wäre, um diese Bearbeitungen auch dem Hause wirklich zugänglich zu machen, wenn die Kontrabasstimme noch ins Klavier eingezogen wäre.

210. **Orchesterstudien** für 1. Violine. Eine Sammlung schwieriger Stellen aus Tonwerken für Kirche, Theater und Konzertsaal. Mit Fingersatz- und Bogenstrichbezeichnungen von Friedrich Hermann. 2 Bände. Orchesterstudien für Viola von Friedrich Hermann. 1 Bd. Verlag: Breitkopf & Härtel,

Digitized by Google

Leipzig. — Orchesterstudien aus den Werken „Die Meistersinger von Nürnberg", „Der Ring des Nibelungen", „Parsifal" von Richard Wagner für Flöte von Emil Prill, für Violoncell von Hugo Becker, für Kontrabass von Joh. Geissl. Verlag: B. Schott's Söhne, Mainz.

In seinen ergreifenden und erschütternden Aufsätzen über die soziale Lage der deutschen Orchestermusiker hat Paul Marsop auf die enorm gesteigerten Ansprüche an die Leistungsfähigkeit der Orchestermusiker hingewiesen. Wer sich davon überzeugen will, der braucht nur einen Blick in die oben aufgeführten Orchesterstudien zu werfen und er wird überall auf Stellen stossen, zu deren Ausführung nur wirkliche Künstler imstande sein werden. Ja, ich behaupte sogar, ein Geiger, der Beethovens Konzert in technischer Hinsicht mühelos bewältigt, wird an zahlreichen Stellen in Hermanns sehr brauchbarer und instruktiver Sammlung geradezu verzweifeln, ebenso wird es sehr tüchtigen Bratschisten, Flötisten, Violoncellisten und Kontrabassisten gehen, wenn sie die andern oben aufgeführten Orchesterstudien zur Hand nehmen. Ihre Herausgeber haben es sich angelegen sein lassen, durch Hinzufügung von Fingersatz das Studium wesentlich zu erleichtern. Auch Dilettanten seien diese Studien warm empfohlen, schon damit sie eine Ahnung bekommen, wie ungemein schwer heutzutage der Musikerberuf ist; aber auch sonst enthalten diese Studien eine solche Fülle von Anregung, nicht bloss in technischer Hinsicht, dass ihre Anschaffung nur empfohlen werden kann.

Prof. Dr. Wilh. Altmann

211. Otto Schmid: Musik am Sächsischen Hofe. Band 7 und 8. J. A. Hasse; ausgewählte geistliche Gesänge für Sopran und Alt mit Orgel- oder Klavierbegleitung. Bearbeitet und herausgegeben von Otto Schmid, Dresden. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Die Königl. Hofbibliothek in Dresden, die sozusagen der Niederschlag einer Jahrhunderte langen Pflege der schönen Künste, insbesondere der Musik am dortigen Hofe ist, bietet mit ihren reichen Schätzen für den Musikhistoriker und den praktischen Musiker eine weite Fundgrube. Manch hervorragendes oder mindestens historisch wertvolles Werk ist aus ihren Schränken durch den glücklichen Spürsinn unserer Musikwissenschaftler der breiteren Öffentlichkeit übermittelt worden. Das interessante Sammelwerk von Kompositionen älterer Meister und fürstlicher Dilettanten, die dem Sächsischen Hofe angehörten oder ihm nahe standen, welches Otto Schmid-Dresden unter dem Titel „Musik am Sächsischen Hofe" herausgibt, lässt uns einen besonders weiten Blick in das Musikleben des 18. Jahrhunderts tun. Es liegen bis jetzt 9 Hefte vor, die in ihrer Vielseitigkeit und, soweit ich sie kenne, geschickten Zusammenstellung dem Sammelfleiss des Herausgebers alle Ehre machen. Mit den hier vorliegenden Heften 7 und 8 ist Otto Schmid besonders glücklich gewesen. Aus den vielen Oratorien und Messen des ruchtbaren Johann Adolf Hasse, an dessen „Liedlein" der grosse Thomaskantor sich gern zu erfreuen pflegte, hat der Herausgeber eine Auslese von Arien für Sopran und Alt, sowie ein Duett für beide Stimmgattungen zusammengestellt, die ihrem wertvollen musikalischen Inhalte nach es verdienen der Vergessenheit entrissen zu werden. Besonders erfreut dürfen unsere Kirchensängerinnen über diesen wertvollen Zuwachs der Kirchenarienliteratur sein, umsomehr als die Hasse'schen Arien nicht allein dankbare Aufgaben bieten, sondern überhaupt die Kirchenmusik dieses tüchtigen Meisters durch den damals immer mehr sich geltend machenden Einfluss der italienischen Opernmusik, eine gewisse Sonderstellung in der Spezialliteratur einnimmt.

Adolf Göttmann

REVUE DER REVUEEN

Zu Robert Schumanns Gedächtnis

KUNSTWART 1906, Heft 20. — Dem 50. Todestage Robert Schumanns widmet der Kunstwart ein besonderes Heft. Richard Batka bespricht „Schumanns Wirken und Wesen". An Schumanns Worte anknüpfend: „Es affiziert mich alles, was in der Welt vorgeht, Politik, Literatur, Menschen; über alles denke ich nach meiner Weise nach, was sich dann durch die Musik Luft machen, einen Ausweg suchen will. Deshalb sind viele meiner Kompositionen so schwer zu verstehen, weil sie an entfernte Interessen anknüpfen, oft auch bedeutend, weil mich alles Merkwürdige der Zeit ergreift und ich es dann musikalisch aussprechen muss," bezeichnet ihn Autor als den ersten modernen Musiker, den Deutschland hervorgebracht hat. Der alten absoluten Musikästhetik brach Schumann die Spitze ab und erklärte: „Die Ästhetik der einen Kunst ist die der andern, nur das Material ist verschieden." In noch stärkerem Masse hat Schumann auf seine Zeit als Kritiker gewirkt. Mit der Begründung der „Neuen Zeitschrift für Musik" begann eine neue Ära, indem er darin sein Ideal verwirklichte, demzufolge eine Kritik „durch sich selbst einen Eindruck hinterlassen sollte, dem ähnlich, den das anregende Original hervorbringt". „Schumann der Komponist wird Schumann den Musikschriftsteller weit überleben." Draeseke sagt von ihm: „Er hat als Genie begonnen und als Talent aufgehört." Eine natürliche Erscheinung ist die Abnahme der Pflege Schumannscher Werke im Konzertsaal, die der grossen Erweiterung des modernen Konzertrepertoires zuzuschreiben ist. In einer kommenden neuen Periode, die „als heilsamer Rückschlag eine neue Verinnerlichung und Einkehr bringen wird, wird für uns gerade Schumann als führender Geist und Patron unserer Hausmusik neuerdings an Bedeutung gewinnen". — Aus Robert Schumanns Schriften und Briefen wird in Auszügen mancherlei Lesenswertes mitgeteilt.

NEUE MUSIK-ZEITUNG (Stuttgart) 1906, No. 19. — Über „Schumann und die Programmusik" verbreitet sich G. v. Lüpke. Neben seinen Schriften geben seine Kompositionen Belehrung über sein Verhältnis zur Programmusik. Hat Schumann auch nicht im strengen Sinne des Wortes Programmusik geschaffen, so sind doch seine Instrumentalkompositionen selten ganz voraussetzungslos. — „Robert Schumann und die Romantik" behandelt Egon v. Komorzynski. Schumann ist auf musikalischem Gebiet der ausgesprochene Romantiker der Persönlichkeit. Er ist ein echter, ein wahrer Romantiker gewesen. Schon sein Wesen ist romantisch, denn „als ein echter Romantiker verknüpft er das Leben und die Kunst miteinander, keines von beiden ist ihm ohne die gleichzeitige Gemeinschaft mit dem andern denkbar". Auch in bezug auf sein Naturgefühl ist Schumann ein durch und durch romantischer Musiker. Er hat die Natur immer beseelt. „Er schildert sie nicht, sondern belebt sie mit eigener Empfindung." — Ferner sind zu erwähnen: Colma v. d. Heyde: „Eine Jugendfreundschaft Clara Schumanns." — Fritz Stein: „Schumann als Student in Heidelberg."

RHEINISCHE MUSIK- UND THEATERZEITUNG (Köln) 1906, No. 20/21. —

Digitized by Google

Ludwig Scheibler behandelt „Schumann als Liederkomponist". Verfasser betrachtet das Verhältnis der Schumannschen Liederkompositionen zu den wichtigsten Vorgängern Schumanns im Lied, die, ausser Schubert, seine Zeitgenossen waren: Löwe, Marschner, Spohr und Mendelssohn. Er untersucht auch das Wertverhältnis von Schumanns Liedern und Gesängen, sowie von seinen Balladen, zu den älteren Hauptmeistern auf beiden Gebieten: Schubert und Löwe. — Friedrich Kerst erörtert „Schumanns Verhältnis zu Mozart". Beethovens mehr mystische Musik stand Schumann näher, als Mozarts „helle Art zu denken und zu dichten", die ihm nur ein unerreichtes Ideal bleiben konnte. Der Jüngling Schumann blickte zu Mozart auf wie zu einem hellen, glänzenden Schneegipfel; im Mannesalter tritt Mozart zurück und „die erhabene Vorstellung von einst wird zur liebenswürdigen Erinnerung". — Das Heft enthält ferner „Zwei ungedruckte Briefe von Clara Schumann" aus dem Nachlass des verstorbenen Musikdirektors Dr. Julius Otto Grimm. Die beiden Briefe zeigen die grosse Künstlerin als sorgsame Mutter, die mit rührender Hingebung um das geistige und leibliche Wohl ihrer Kinder besorgt ist.

SCHWEIZERISCHE MUSIKZEITUNG (Zürich) 1906, No. 22. — „Robert Schumann und das Chorlied", zur 50. Wiederkehr seines Todestages, 29. Juli 1856, betitelt sich ein Aufsatz von Karl Nef. — Wenn die Jetztzeit auch von Schumannschen Kompositionen vielleicht etwas übersättigt ist, so trifft das „einzig nicht zu für seine Chorlieder", weil diese nie so recht zur Tagesordnung gekommen sind. Verfasser bespricht die unbegleiteten Chorlieder Schumanns und sagt u. a.: „Schumanns Chorlieder können nie populär werden wie ihre Gegenstücke von Mendelssohn; aber wo wirklich kunstsinnige Sänger zusammenkommen, da greife man herzhaft zu ihnen, da werden sie leisten, was Schumann als seine Künstlermission betrachtete und ihm sein höchstes Glück war, dass er es mit seinen Tönen konnte, nämlich Freude bringen". — Die Nummer enthält ferner Auszüge aus Jugendbriefen Robert Schumanns.

LE COURRIER MUSICAL (Paris) 1906, No. 14. — Camille Chevillard feiert das Andenken Robert Schumanns mit begeisterten Worten: „Nom magique et douloureux, évoquant une gloire et un martyre! Nous nous rappellerons toujours l'enthousiasme de nos vingt ans quand nous dévorâmes l'œuvre de celui à qui nous aurions tant voulu dire: Aie confiance en ton étoile, tu seras parmi les plus grands." — Henry Gauthier-Villars schreibt „Sur les Lieder de Schumann".

LEIPZIGER NEUESTE NACHRICHTEN 1906, 29. Juli. — Von ungenannter Seite werden einige hübsche Erinnerungen an Clara Schumann unter dem Titel „Seine Clara" veröffentlicht. „Im Salon, im Familien- und Freundschaftskreise kam ihre Kunst erst recht zur Geltung. Wer einmal in die vornehm-schlichten, von weissem Haare umrahmten, gewinnenden Gesichtszüge, auf dem Kopfe ein schwarzes Spitzenhäubchen, geschaut hatte, dem blieben diese Züge unvergesslich."

ÖSTERREICHISCHE RUNDSCHAU (Wien), Bd. VIII, Heft 92, 93. — „Ein unveröffentlichtes Manfred-Gedicht zu Robert Schumanns Musik" von Ferdinand Kürnberger, mitgeteilt und eingeleitet von Otto Erich Deutsch. Die Publikation, mit deren Veröffentlichung zum 50. Todestage Robert Schumanns zugleich auch den Manen des phantasiereichen Dichters gehuldigt werden soll, erfolgt nach einer Abschrift im Wiener Archiv der „Gesellschaft der Musikfreunde". Erich Deutsch teilt darüber u. a. mit, dass er das „schöne Poem" nicht auf dem Wege zu Kürnberger, sondern bei musikhistorischen Studien gefunden habe. Es ist unbekannt,

wer den Dichter, der der Musik als geniessender Laie gegenüberstand, veranlasste, für die geplante Wiener Erstaufführung des Schumannschen „Manfred" einen fast gänzlich neuen Text zu schreiben. Sicher aber ist Kürnberger bei seiner Arbeit von einem musikkundigen Manne beraten worden. Das Gedicht zeigt ihn als einen Meister der gebundenen Sprache.

DER TAG (Berlin) 1906, 27. Juli. — Hermann Abert: „Robert Schumann und die Gegenwart". Den Grund, dass Schumanns Ruhm „da und dort kleine Flecken aufzuweisen beginnt, müssen wir nicht in den Zeitverhältnissen, sondern in seiner eigenen künstlerischen Persönlichkeit suchen. Denn sie ist es, welche, nach Schumanns eigenem Bekenntnis, auch seinen Werken ihren eigentümlichen Stempel aufprägt." . . . Nur wenige haben sich in so idealer Weise über den moralischen Beruf der Kunst ausgesprochen wie Schumann. Wie als Mensch, giebt er sich auch in seiner Kunst als echten Aristokraten, dem „jede Reminiszenz an das Hergebrachte, Alltägliche verhasst ist".

VOSSISCHE ZEITUNG (Berlin) 1906, 26. und 29. Juli. — „Zu Robert Schumanns 50jährigem Todestag". Schumann war eine hochpoetische, tiefsinnige Natur, ein Mensch von komplizierter Geistesveranlagung, der von einer mächtig in die Weite drängenden Leidenschaft erfüllt war. Aus der Enge wollte er einer neuen Zeit entgegen. „Mit Kleinem ist schwer durchdringen", äusserte er selbst. Richard Wagner sagte von ihm: „Schumann war eigentlich ein lieber, guter deutscher Kerl mit einer gewissen Anlage zur Grösse; aber sie haben ihn elend verdorben!" — „Robert Schumann als Dichter." Schumanns einziges und nur wenig bekanntes Wortgedicht, das auf die Nachwelt gekommen ist, sei hier wiedergegeben. Es ist im Jahre 1838 in der von ihm gegründeten „Neuen Zeitschrift für Musik" erschienen und Clara Wieck gewidmet. Der Dichter überschreibt es: Traumbild am 9. September abends. Konzert von C. W.

Von oben gekommen ein Engelskind,
Am Flügel sitzt und auf Lieder sinnt,
Und wie es in die Tasten greift,
Im Zauberringe vorüberschweift
Gestalt an Gestalt
Und Bild nach Bild,
Erlkönig alt
Und Mignon mild,
Und trotziger Ritter
Im Waffenflitter,
Und knieende Nonne
In Andachtswonne.
Die Menschen, die's hörten, die haben getobt,
Als wär's eine Sängerin hochbelobt;
Das Engelskind aber unverweilt
In seine Heimat eilt.

BERLINER BÖRSEN-COURIER 1906, 29. Juli. — „Robert Schumann als Kritiker" von Alexander Birnbaum. Schumanns kritische Schriften sind deshalb bis auf den heutigen Tag frisch und lebendig geblieben, weil sie von einer Begeisterung durchtränkt sind, die, wie Grimm sagt, „nie Unrecht haben kann — selbst da nicht, wo sie sich irrt."

DEUTSCHE TAGESZEITUNG (Berlin) 1906, 23. Juli. — Ein Gedenkblatt „Robert Schumann“ mit D. K. B. unterzeichnet. Soll Schumann seiner wahren Beschaffenheit nach gewürdigt werden, so darf man sich nicht „auf die Untersuchung seiner äusseren Schicksale und seiner ausschliesslichen Bedeutung als schaffender Musiker beschränken. Man muss vielmehr der psychologischen Persönlichkeit des Künstlers nachforschen, sich in die Tiefen einer Seele versenken, die so fein und empfindsam beschaffen war, dass ihre Lebensäusserungen fast den rauhen Hauch des Tages nicht ertragen konnten und die in zarter, rührend ursprünglicher Weise alles wiedergab, was im Getriebe des wirklichen Lebens oft unvermittelt und grausam auf sie einwirkte.“ Schumann sagt von sich selbst: „Mensch und Musiker suchten sich immer gleichzeitig bei mir auszusprechen.“

BERLINER TAGEBLATT 1906, 23. und 29. Juli. — Egon von Komorzynski: „Schumann und E. Th. A. Hoffmann“. Schumann ist häufig mit Jean Paul verglichen worden; weit grösser aber ist die Ähnlichkeit zwischen ihm und dem von ihm verehrten Hoffmann. Schon rein äusserlich lassen sich beide vergleichen: es war ihnen beiden nur eine Lebenszeit von 46 Jahren zugemessen, die bei beiden einen düsteren Abschluss fand. Verfasser führt in weiterem aus, dass „Hoffmann ebenso eine von der Literaturgeschichte notwendig geforderte Erscheinung war wie Schumann eine von der Musikentwicklung, und dass diese Tatsache sich in einer tiefen inneren Verwandtschaft des Wesens beider Romantiker spiegelt.“ — Hermann Erler berichtet interessantes über „Schumann und die Gründung der ‚Neuen Zeitschrift für Musik‘“ und teilt einige eigenhändige, ungedruckt gebliebene Niederschriften Schumanns mit, die die geschäftlichen Verhandlungen über die Gründung der „Neuen Zeitschrift für Musik“ wiedergeben.

NEW YORKER STAATS-ZEITUNG 1906, 29. Juli. — Ein hübsches Erinnerungsblatt zum 29. Juli 1906 — „Robert Schumann“ — bringt August Spanuth. Wer Schumanns Werk richtig abschätzen will, „muss zunächst in Betracht ziehen, dass Schumanns künstlerisches Schaffen begann, ehe er sich die technische Beherrschung seiner Kunst hinreichend zu eigen gemacht hatte und dass gerade aus dieser ersten Schaffensperiode einige Werke herausragen, die dem Zahn der Zeit besser trotzen zu können scheinen, als manche Produkte der Periode seiner sogenannten Abklärung.“

DIE GARTENLAUBE (Leipzig) 1906, No. 30. — Carl Krebs: „Robert Schumann“. Zum Gedächtnis seines 50. Todestages. Es ist interessant, den Klavierstil Chopins und Schumanns zu vergleichen, die zu gleicher Zeit aufwuchsen. „Chopin ging von Mozart und Hummel aus, eine virtuosische Ader ist in ihm, aber er sublimiert die Virtuosität zu höchster Feinheit, und er schafft in seinen besten Schöpfungen Werke von intimster Poesie, öfter nur musikalische Aphorismen. Schumann basiert auf Beethoven. Er ist von vornherein mehr Ausdruckskünstler, äusseren Glanz verschmäht er, aber aus der breiten Wucht seines Klaviersatzes bricht oft ein seltsames Leuchten hervor: weite Lagen, Vollstimmigkeit, ein gedankenschweres, tiefsinniges Wesen.“

BÜHNE UND SPORT (Berlin) 1906, No. 12. — Der mit A. Z. unterzeichnete Artikel „Robert Schumann und das Theater“, eine unglückliche Liebe, beschäftigt sich mit des Künstlers Opernplänen, die durch Richard Wagner, der zur selben Zeit die Zügel der Herrschaft auf dem Gebiete des musikalischen Dramas an sich riss, sich nicht zu verwirklichen vermochten.

DEUTSCHE WARTE (Berlin) 1906, 29. Juli. — Cyriak Fischer feiert den „Meister der deutschen Romantik". Schumann war der erste Meister, in dessen Tönen die Romantik allein herrscht. Doch wie der romantische Träumer nicht zugleich der Mann der Tat ist, so hat auch Schumann die eigentlich dramatische Kraft gefehlt. „Sein Eigenstes, seinen wahren Genius hat Schumann nur in seinen Liedern und in seiner Klaviermusik gegeben."

ILLUSTRIERTE ZEITUNG (Leipzig) 1906, No. 3291. — Carlos Droste: „Robert Schumann". Ein mit warmer Begeisterung geschriebener Artikel, der mit den Worten des Goetheschen „Faust" ausklingt, die Schumann tief ergreifend vertont hat: „Es kann die Spur von meinen Erdentagen nicht in Aeonen untergeh'n!"

DAHEIM (Leipzig) 1906, No. 43. — „Die Davidsbündler". Zu Robert Schumanns 50jährigem Todestage. Von Gustav Thormälius. Verfasser schildert in anschaulicher Weise die Zusammenkünfte der Bierrunde in dem Leipziger Restaurant „Zum Kaffeebaum", die unter Schumanns reger Beteiligung Anlass zur Gründung des „Davidsbundes" gab.

FRANKFURTER ZEITUNG 1906, 27. und 28. Juli. — Ein lebensvolles Bild des Menschen und Künstlers entrollt Hermann Gehrmann in einem Gedenkartikel „Robert Schumann". Wenn das Wirken Schumanns von der Mehrzahl seiner Beurteiler an dem Mendelssohns gemessen wird, so genügt, um der bis in unsere Zeit hineinragenden Grösse des Tondichters vollkommen gerecht zu werden, „ein durch Mendelssohn gewonnener Masstab nicht mehr allein, weil Mendelssohn im Kern seines Wesens Klassizist blieb, während Schumann den geborenen Romantiker niemals ganz verleugnete." . . . Im Bereiche der absoluten Kunstmusik wies Schumann u. a. Volkmann und Grieg den Weg. Brahms nahm von ihm seinen Ausgangspunkt und ihm sollte es auch vorbehalten bleiben, „das Ziel zu erreichen, das Schumann mit zunehmenden Jahren offensichtlich vorschwebte: eine durch die Romantik hindurchgegangene neue klassische Ausdrucksweise".

NEUE FREIE PRESSE (Wien) 1906, 28., 29., 30. Juli. — Ein Gedenkblatt — „Robert Schumann" — zu seinem 50. Todestage veröffentlicht Felix Weingartner. Verfasser behandelt mit Liebe einige Momente aus des Meisters Schaffensperiode. Der Grund einer Herabminderung der Wertschätzung Schumanns ist vielfach „nur durch die momentane Entwicklung der Musik herbeigeführt". Da Wagner sich ihm feindselig gegenüberstellte, so genügte dies den Anhängern seiner Schule, „um für Schumann nicht viel mehr als ein vornehmes Achselzucken übrig zu haben". Autor spricht sich dabei selbst nicht vom Vorwurf frei, „in früheren Jahren zum mindesten sehr nachlässig über Schumann geurteilt zu haben". — Adolf Köhut schildert „Robert Schumann und die Frauen". Verfasser beschreibt sein zärtliches Verhältnis zur Mutter, seine erste Schwärmerei für zwei Engländerinnen Nanni und Liddy, seine Liebe zu Ernestine von Fricken und die endliche Erfüllung aller heissen Wünsche in Clara Wieck. — „Robert Schumann" von Julius Korngold. „Schumann gehört nicht zu den gewaltigsten, erhabensten Sängern, aber zu den edelsten, reinsten, gemütvollsten, und er hatte seine eigene Weise".

DIE ZEIT (Wien) 1906, 28. Juli. — Richard Specht beschäftigt sich mit dem Dichter „Schumann". Das latent Poetische ist vielleicht gerade das Wesentliche in Schumanns Musik. Er selbst meint darüber: „Wäre mein Talent zur Dichtkunst und Musik nur in einem Punkte konzentriert, so wäre das Licht nicht so gebrochen und ich getraute mir viel."

NEUES WIENER JOURNAL 1906, 28. Juli. — Fritz Lange teilt einige Erinnerungen mit über „Robert Schumann in Wien". Das „Wiener Schumann-Haus" — Schönlaterngasse No. 7A — existiert heute noch fast in derselben Gestalt wie vor beinahe siebzig Jahren, nur ist es schwer aufzufinden, denn ihm fehlt heute das Eingangstor. Vom Hofe des Nachbarhauses gelangt man durch eine hölzerne Gittertür zur Treppe, die in den ersten Stock der Gassenfront führt.

NEUES WIENER TAGBLATT 1906, 28. Juli. — „Robert Schumann und Wien" von Max Kalbeck. „Geradezu unglaublich klingt es," schreibt Verfasser u. a., „dass die 1836 erschienene C-Dur-Phantasie am 29. November 1862 zum ersten Male öffentlich in Wien gehört worden ist. Johannes Brahms spielte sie in seinem denkwürdigen ersten Wiener Konzert!"

KÖLNISCHE VOLKSZEITUNG 1906, 29. Juli. — „Robert Schumanns Krankheit und Tod" und „Robert Schumann als Musiker" behandelt Hermann Kipper.

KÖLNISCHE ZEITUNG 1906, 29. Juli. — „Robert Schumann". Zu seinem fünfzigsten Todestage. In jeder der Schumannschen Kompositionen erkennen wir ein scharf umrissenes, aus innerstem Gemüt erwachsenes musikalisches Miniaturbildchen. „Und wenn wir von der Entstehungsquelle mehr nach aussen gehen und die Ausprägung des musikalischen Stimmungs- oder Charakterbildes betrachten, so zeigt sich daran gerade, wie unrecht Schumanns Verkleinerer haben, ihm den echten Musikanten abzustreiten, der er höchstens im äussern Formenschema nicht ist."

HAMBURGISCHER CORRESPONDENT 1906, 29. Juli. — „Robert Schumann" von Robert Müller-Hartmann. Hat Schumann zwar die Tonmalerei in den Dienst seiner Kunst gestellt, so ist ihm doch niemals die stilisierte Nachahmung des sinnlich Wahrnehmbaren zur Hauptsache geworden. Charakteristisch für ihn ist, wie er bei seiner Kritik der Berlioz'schen Symphonie fantastique „die ästhetische Berechtigung eines zu scharf profilierten Programms bestreitet".

HAMBURGER FREMDENBLATT 1906, 29. Juli. — „Zu Robert Schumanns fünfzigjährigem Todestage" bringt Emil Krause ein hübsches Gedenkblatt.

MÜNCHNER NEUESTE NACHRICHTEN 1906, 29. Juli. — Einen lesenswerten Aufsatz veröffentlicht Rudolf Louis: „Robert Schumann". „Wie kaum irgend einem andern unserer deutschen Meister wird gerade Schumann der Reiz des ungelösten Rätsels jederzeit verbleiben. Ist er doch im eminenten Sinne des Wortes eine ‚problematische Natur'."

STRASSBURGER POST 1906, 29. Juli. — „Zum Gedächtnis Schumanns" von Gustav Altmann. „Die ganz grosse Form war nicht seine eigentliche Domäne; hier versagte nicht selten die Gestaltungskraft, nicht immer fähig, das Werk mit der gleichen Erhabenheit zu durchdringen, ein typisches Zeichen für denjenigen Nervenzustand, den ich als Neurasthenie ansehen möchte, die bei Schumann lange vorhanden war und zur Endkatastrophe, der Paralyse, führte."

STETTINER TAGEBLATT 1906, 29. Juli. — Ein sinniges Gedenkblatt „Am Grabe Robert Schumanns" widmet Erich Müller dem fünfzigsten Todestage Schumanns.

GRAZER TAGBLATT 1906, 29. Juli. — Heinrich Bachmann feiert Robert Schumann als „Meister des Volksliedes".

LEIPZIGER TAGEBLATT 1906, 29. Juli. — „Schumanniana" teilt Eugen Segnitz mit.

Digitized by Google

UMSCHAU

NEUE OPERN

Enrico Bossi: „Der Prophet", ein einaktiges Werk, soll noch in diesem Jahre an der Dresdener Hofoper zur Uraufführung gelangen.

Paul Weissleder: „Der Weg durchs Fenster", ein Einakter, erlebte in Köln seine Uraufführung.

AUS DEM OPERNREPERTOIRE

Lemberg: Das Opernrepertoire verheisst bis zum 31. Dezember folgende Neuaufführungen: Giordano (Andrea Chenier), Mascagni (L'amico Fritz), Donizetti (Don Pasquale), Tschaikowsky (Eugen Onégin), Kienzl (Evangelimann), Gounod (Romeo und Julia), Boito (Mefistofele), Weis (Der polnische Jude), Zelenski (Die alte Mär), Münchheimer (Mazeppa), ferner „Tannhäuser", „Siegfried" und „Meistersinger". — Direktor: Ludwig Heller, Kapellmeister: Antonio Ribera, Konzertmeister: Deman.

Paris: Die Grosse Oper stellt folgende Neuheiten in Aussicht: Saint-Saëns (Ariane), Vidal (La fille de Ramsès), Savard (La Forêt).

Die Komische Oper kündigt von Novitäten an: Hillemacher (Circe), Messager (Le chandelier), Lazzarri (La Lépreux), Ducas (Ariane et Barbe-Bleu), Leroux (Le chemineau), d'Indy (Phèdre et Hippolyte), Doret (Les Armaillis).

Zürich: Carl Maria's von Weber komische Oper „Die drei Pintos" ist vom Stadttheater zur Aufführung angenommen worden.

KONZERTE

Berlin: Für die zehn philharmonischen Konzerte unter Arthur Nikisch in kommender Saison hat die Konzertdirektion Hermann Wolff bis jetzt folgende Künstler fest verpflichtet: Willy Burmester, Ferruccio Busoni, Mischa Elman, Carl Flesch, Camille Saint-Saëns, Artur Schnabel und Johanna Tauscher-Gadsky.

Der Friedrich Kiel-Bund veranstaltet in der ersten Hälfte des Oktobers seinen zweiten Vortragsabend.

Frankfurt a. M.: Für die unter Leitung von Hugo Reichenberger und Ludwig Rottenberg stehenden sechs Opernhaus-Abonnementskonzerte wurden bisher folgende Solisten verpflichtet: Margarethe Preuse-Matzenauer, Corinne Kirkby-Lunn, Jeanne Diot, Lucie Weidt, Paul Goldschmidt, Fritz Kreisler, Alfred Reisenauer, Hans Lange. Es kommen u. a. zur Aufführung: Beethoven (8. Symphonie; Kantate auf den Tod Josef II.), Strauss (Symphonie f-moll; Sinfonia domestica), Schumann (B-dur Symphonie), Berlioz (Harold in Italien), Raff (Symphonie „Im Walde"), Tschaikowsky (5. Symphonie).

Kopenhagen: Prof. Hermann Ritter-Würzburg (Viola alta) absolvierte Ende Juli ein dreimaliges Gastspiel mit grossem Erfolg.

Digitized by Google

Mannheim: Im Mai 1907 findet ein fünftägiges Musikfest statt. Der erste Abend soll alten Mannheimer Meistern gewidmet sein, während die übrigen Festtage einen geschichtlichen Überblick über die Entwicklung der Musik bis auf den heutigen Tag ermöglichen sollen. Hofkapellmeister Hermann Kutzschbach wird die Leitung übernehmen.

Scheveningen: In den Konzerten des Berliner Philharmonischen Orchesters unter August Scharrer kamen ausser den kürzlich hier erwähnten Werken u. a. noch folgende zur ersten Aufführung: Dvořák (Suite op. 39), Volkmann (Symphonie B-dur), Widor (Violoncello-Konzert e-moll), Berlioz (Sinfonie phantastique), Liszt (Faustsymphonie). Gelegentlich der Rembrandt-Feier fand am 21. Juli ein Konzert im Kursaal statt, das lediglich Werke niederländischer Tonsetzer aufwies; vertreten waren: E. de Hartog, J. H. Verhulst, F. E. A. Koeberg, Carl Smulders, Gottfried Mann, J. van Loorij, P. C. van Anrooy. Von Solisten traten auf: A. van Rooy, Marianne Schryver, Richard Fischer, Melanie Michaelis, Matje Lammen, Agnes Landenberger, J. van Rijsselberg, G. Lauweryns, Fanny Carlhant, Hornquartett der Wiener Hofoper, Clara van Yzer, B. van Hasselt, S. Einthoven, A. Müller, Elsa Hensel-Schweitzer, Heinrich Hensel, Alba Cuëlhs, Nora Boas, Maria Seret, J. van der Wissel, Johanna Klippink, Pablo Casals.

Wien: Die Konzerte der Philharmoniker werden in dieser Saison abwechselnd Felix Mottl und Richard Strauss dirigieren. Dr. Muck ist bekanntlich bis Mai 1907 nach Boston verpflichtet.

TAGESCHRONIK

Mit diesem Heft schliesst der V. Jahrgang der MUSIK. Das lang erwartete Bruckner-Heft wird den VI. Jahrgang verheissungsvoll eröffnen.

Die Königl. Sammlung alter Musikinstrumente in Berlin (Vorstand: Prof. Dr. Oskar Fleischer) hat im letzten Jahre wieder wertvolle Bereicherungen erfahren. Von den neu angekauften Instrumenten sind ein paar byzantinische Holzkastagnetten aus dem Gräberfelde bei Achmim in Oberägypten und ein sogenanntes Clavecin royal als wichtigste hervorzuheben. Letzteres ist von Johann Gottlob Wagner in Dresden 1788 erbaut worden, der es 1774 erfand, und stammt aus der Hinterlassenschaft des verstorbenen Thomaskantors Prof. Dr. Rust in Leipzig. Es hat, obgleich nicht mehr durch Federkiele angerissen, sondern mit Hämmern angeschlagen, doch noch ganz den Klang der alten Clavicymbel, daneben aber lässt sich durch einen Kniehebelzug auch die moderne Klangfarbe der Hammerklaviere herstellen. Ausserdem zeichnet es sich durch den sogenannten Crescendozug aus. Die Erhaltung des Klaviers ist so gut, dass es von seinem ursprünglichen Klange kaum wesentlich verloren haben kann. Ferner sind drei aufrechtstehende Klaviere aus der Übergangsepoche der Giraffenform in die des Pianinos als für die Geschichte des Klaviers interessant angekauft worden. Unter den weiteren Neuankäufen ist die Gruppe der automatischen Klaviere durch ein Pianophon vertreten, ein Drehklavier mit buchförmigen durchlochten Notenbändern. Die Gruppe der Zungenpfeifenwerke vervollständigen die Harmonieflöte von Maier Mari, d. i. eine Ziehharmonika, die fast schon ein Harmonium darstellt, sowie mehrere zum Teil sehr kunstvolle Zugharmoniken für Konzertspiel, mit Flöten, mit Faltenbalg usw., während drei rumänische Tamburizen, eine hübsch bemalte Viola d'amore, zwei Banjos alter Form, eine Akkordzither und eine Violoncell-

Streichzither die Gattung der Saiteninstrumente ergänzen helfen. Schliesslich seien noch eine kleine und eine sehr grosse Trommel mit bayrischem Wappen und Bemalung, sowie ein hübsches Flötenuhrwerk genannt.

Am 16. August wurde am Geburtshause der Mutter Mozarts in St. Gilgen am Wolfgangsee eine Denktafel enthüllt, auf der auch seine Schwester Nanneri verewigt ist. Die Tafel ist ein Werk des Bildhauers J. Gruber.

Das Münchener Kaim-Orchester unternimmt im Frühjahre 1907 eine Rundreise nach Oesterreich, die es durch die bedeutendsten Städte der Monarchie führt.

Auf Anregung des Herrn Victor Matyasovich ist in Budapest eine Musiksammlung im Entstehen begriffen, für die bereits sämtliche ungarischen Verleger ihre Verlagserzeugnisse zur Verfügung gestellt haben.

An Stelle Prof. Naumanns wurde Fritz Stein-Heidelberg zum akademischen Musikdirektor in Jena erwählt.

Albert Coates, Korrepetitor am Leipziger Stadttheater, ist als erster Kapellmeister für das Stadttheater in Elberfeld verpflichtet worden.

Kapellmeister Alfred Hirte wurde zum Dirigenten der Görlitzer Philharmonie gewählt.

Hermann Kipper in Köln, seit 1872 Theaterreferent der „Kölnischen Volkszeitung", dem Nestor der Musikkritiker Deutschlands, wurde aus Anlass seines 80. Geburtstages (27. August) der Professortitel verliehen.

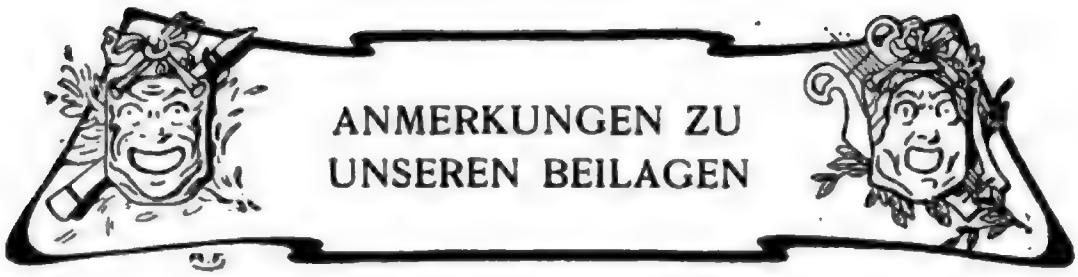
Unser geschätzter Mitarbeiter Dr. Edgar Istel-München wurde vom französischen Ministerium der schönen Künste zum Offizier der Akademie in Paris ernannt.

TOTENSCHAU

Am 25. Juli † in Egern am Tegernsee der Komponist Eduard Ritter v. Welz, 1879—82 Dirigent der Liegnitzer Singakademie und Liedermeister des Niederschlesischen Sängerbundes.

Am 26. August † nach achtmonatlichem schweren Leiden in seiner Villa bei Leoni am Starnbergersee der Meistersänger Eugen Gura im 65. Lebensjahre. Gura war am 8. November 1842 in Pressern bei Saaz (Böhmen) als Sohn eines Volksschullehrers geboren. Musikalische und zeichnerische Talente zeigten sich früh bei dem Knaben; indessen musste er auf Wunsch seines Vaters die polytechnische Schule in Wien beziehen. Hier empfing er jedoch starke künstlerische Eindrücke, die schliesslich eine Entscheidung herbeiführten. Er übersiedelte 1861 nach München, um sich dort für die Malerei auszubilden. Nach der Aufführung einer Ritterkomödie durch Kunstakademiker, wobei Gura die Hauptrolle sang, fasste er den Entschluss, sich der Gesangskunst zu widmen. Nach zweijährigem Studium wurde er an die Münchner Oper engagiert, ging aber 1867 an das Stadttheater in Breslau, um 1870 einem Rufe nach Leipzig Folge zu leisten. Hier wirkte er sechs Jahre. 1876 erschien er bei den Bayreuther Festspielen als Gunther. Bis 1882 gehörte er der Hamburger Oper an und war von da bis 1896 eine Zierde des Münchner Hoftheaters. Auf der Bühne zeichnete er sich vornehmlich in den Gestalten Wagners aus. Sein Gunther, Amfortas, König Marke und Hans Sachs zählten zu den klassischen Leistungen der deutschen Bühnenkunst. Auch als Don Juan, Graf Almaviva, Hans Heiling und Rigoletto wurde der Künstler von aller Welt anerkannt. Als Loewe- und Schubertinterpret hatte er bekanntlich nicht seinesgleichen. (Vgl. den Artikel S. 390ff.)

Digitized by Google



ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

Als die gebildete Welt am 15. Juli ds. Js. den 300. Geburtstag Rembrandts feierte, hatten wir die Absicht, auch unsererseits des grossen Meisters zu gedenken, soweit das Bereich des Musikalischen in Frage kommt; doch verbot die Disposition unserer Juli-Hefte dieses Vorhaben. Jene Feier hat die Blicke stärker als durch andere Hinweise auf die holländische Malerei gelenkt. Es möge uns darum gestattet sein, eine Reihe derjenigen Werke von holländischen Künstlern zu vervielfältigen, denen Motive musikalischer Natur zugrunde liegen.

Indem wir Rembrandt natürlich den Vortritt lassen, müssen wir ersehen, dass in dem Riesenwerk dieses Meisters musikalische Vorwürfe fast gar nicht vorkommen; das einzige Gemälde, das wir wählen konnten, ist sein David vor Saul spielend. So gering also für uns die Ausbeute, so herrlich ist das Bildwerk selbst. Das Moritzhaus im Haag beherbergt dieses Meisterstück, das aus den Jahren 1664—1665 stammt und hinsichtlich des Formats eines der grössten aus der Spätzeit ist. Vermag unsere einfarbige Nachbildung auch nicht viel mehr als den Kontur zu geben, fällt die überraschende Farbenwirkung und das berauschende Bad von Licht und Luft so ziemlich weg, so kann doch jeder Beschauer, der das Original nicht gesehen hat, wohl mitfühlen, welche starke Ergriffenheit den alternden König durch das Saitenspiel des jungen David gepackt hält. Wie er mit dem Vorhang die Träne abwischt und David, selbst ergriffen, nicht zu dem Weinenden aufzuschauen wagt, das ist eines jener Dokumente dieses „Meisters der Seele", das zu seinen mächtigsten Offenbarungen gehört.

Ist uns unter den Gemälden Rembrandts nur noch eine Darstellung desselben Motivs aus früheren Jahren, etwa 1613, bekannt, so ist die Zahl der Bilderwerke von Frans Hals mit Darstellungen musizierender Menschen höchst ergiebig. Das bekannteste ist Der Narr, auch „Der Mann mit der Laute" genannt (im Reichsmuseum zu Amsterdam). In der breiten Pinselführung und dem leuchtenden Goldbraun eines der genialsten Bilder dieses grossen Charakteristikers gehört es zur Klasse der Genrebilder, der eigentlichen Domäne der holländischen Maler. Diesem Charakter entsprechen noch mehr die Singenden Knaben, in der Kasseler Gemäldegalerie. Prachtvoll anschaulich ist das Bemühen der beiden Buben, ihren Singsang in den richtigen Takt zu bringen.

In Gerard Terborch haben wir den Aristokraten der nordischen Renaissance vor uns; seine Szenen spielen sich im Salon ab. Die Laute ist das Lieblingsinstrument seiner Kavaliere und seiner in Atlas gekleideten Damen. Eine dieser eifrig übenden distinguierten Erscheinungen ist die Lautenspielerin, ebenfalls in Kassel. Wundervoll ist der Silberton auf dieser preziösen Tafel, kühl zwar, aber so leuchtend, dass man die Bilder dieses Künstlers so leicht nicht vergisst. Übrigens haben wir sein excellentes „Konzert" (in Berlin) unseren Lesern früher einmal vermittelt.

Einen Schritt tiefer ins Bürgerliche geht Jan Vermeer van Delft, dessen geniale Art erst seit einigen Jahrzehnten das Entzücken der Kunstfreunde geworden ist. Im

Digitized by Google

Gegensatz zu dem Helldunkel Rembrandts ist er der Maler des flirrenden Sonnenlichtes. Auch er bevorzugt Interieur-Szenen, von denen der hier vorliegende **Musikunterricht** (im Windsor Castle) ein prachtvolles Beispiel ist. Die köstlichen Farben des Originals kann unsere Reproduktion nicht vortäuschen, aber wer einmal einen Vermeer, dessen Oeuvre nur etwa 40 Gemälde umfasst, gesehen hat, weiss, welche klangvollen Akkorde sein mondscheinzartes Blau, sein reines Gelb und sein feines Perlgrau ergeben.

Jan Steen ist neben Hals der Humorist der Holländer; davon verrät seine ernsthafte **Musikstunde** allerdings nichts, aber sie zeigt, dass auch dieser Künstler der Musik sehr nahe steht; ja, er war ein begeisterter Musikfreund, der auch selbst einige Instrumente beherrschte, und die Zahl seiner fiedelnden, blasenden und gröhlenden Gestalten ist fast unübersehbar. Steens Eigenart kommt in dem vorliegenden Blatte, dessen kleines und leider nicht gut erhaltenes Original in der Nationalgalerie in London aufbewahrt wird, nicht zur Geltung. Der lärmende Kirmeston fehlt. Aber auch aus diesem Bildchen wird der Musikfreund nicht ohne Notiznahme vorübergehen können, zumal ihn der Bau des Tafelklaviers und auch hier wieder die Vorliebe des 17. Jahrhunderts für die Laute interessieren muss.

Unser Exlibris schliesst am Quartalsende, das diesmal das Ende des V. Jahrganges ist, wie üblich den Reigen.

Nachdruck nur mit ausdrücklicher Erlaubnis des Verlages gestattet.

Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten.

Für die Zurücksendung unverlangter oder nicht angemeldeter Manuskripte, falls ihnen nicht genügend Porto beiliegt, übernimmt die Redaktion keine Garantie. Schwer leserliche Manuskripte werden ungeprüft zurückgesandt.

Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster
Berlin W. 57, Bülowstrasse 107 I.

Digitized by Google

Gabriel Metsu

Digitized by Google

Rembrandt, Self-Portrait, 1640

Digitized by Google

Digitized by Google

CC BY-NC-ND

Digitized by Google

Digitized by Google

Transcribed at 2021-10-11 11:11:11 by Google

Digitized by Google

GENERAL LIBRARY,
UNIV. OF MICH.
OCT 8 1906

DIE MUSIK

F. A.

5. JAHR HEFT 24

Zweites Septemberheft

Digitized by Google

Breitkopf & Härtel

Soeben erschien:

Leone Sinigaglia

Quartett f. 2 Violinen, Bratsche u. Violoncell in D-dur

Op. 27

Partitur 1.— M. Jede Stimme 2.10 M.

Das Böhmische und Brüsseler Streichquartett spielten das Quartett im Manuskript schon in voriger Saison erfolgreich in Berlin, Leipzig, Prag, Wien, Amsterdam, Haag, Rotterdam, Kiew, Kopenhagen und Turin.

BERLIN
BRÜSSEL
LEIPZIG
LONDON
NEW YORK

Th. Mannborg

LEIPZIG-Lindenau, Angerstrasse 38.

Prämiiert: Antwerpen 1894. Lübeck 1895. Berna 1896. Leipzig 1897. Berlin 1898 Paris 1900.

Fabrik für **Harmoniums**

in höchster Vollendung.

Grosser Prachtkatalog mit ca. 90 Modellen in jeder Grösse steht gern zu Diensten.

C. Markees

Beiträge zu täglichen Technischen Studien für Violine Mk. 3.—

Mit faksim. Brief von Prof. Joachim

VERLAG ALBERT STAHL, BERLIN

Berlin O., Warschauerstr. 58

nahe den Stadt- u. Hochbahnstationen

Warschauerstrasse resp. Warschauerbrücke

in meinen eigenen, neuerbauten u. bedeutend erwei...rten Geschäftsräumen

Wilhelm Menzel,

Pianoforte- u. Flügel-Fabrik

Gegründet 1890.

Erstklassige Pianos in ca. 50 verschiedenen Mustern.

Spezialität: Pianos und Flügel nach Zeichnung in jeder Holzart zu Möbeleinrichtungen resp. Salonausstattungen passend in künstlerischer Ausführung.

„Janko"-Pianos nach eigenem Patent. * Jahresproduktion ca. 2000 Pianos

Berliner Musikalien-Druckerei

G. m. b. H. Berlin-Charlottenburg.

Charlottenburg, Wallstr. 22. * Fernsprecher: Ch. 2078.

Notenstich. Notendruck. Lithographie.

Autographie. Künstlerische Titelblätter.

Vollständige Herstellung von Musikalien.

Ausstellungsmedaille der Musikfachausstellung 1906

Noten-Schreibpapier in allen Liniaturen.

Digitized by Google

Erstklassige Meister-Schulen.

	netto ℳ ₰
Violine.	
Wassmann, K., Vollständig neue Violin-Methode. Quinten-Doppelgriff-System. Band I, II . . . . . à	3.—
Kontrabass.	
Simandl, Fr., Neueste Methode d. **Kontrabass-Spiels.** Teil I. Vorbereitung z. Orchesterspiel (deutscher u. engl. Text)	8.—
— do. Teil II. Vorbereitung z. Konzertspiel	10.—
Flöte.	
Schwedler, M., Des Flötenspielers erster Lehrmeister (deutscher u. engl. Text)	3.—
Soussmann, H., Grosse Schule des Flötenspiels; für die Flöte alten Systems sowie f. d. Böhmflöte herausgegeben v. R. Tillmetz in einem Bande	4.50
Klarinette.	
Stark, Rob., Grosse theoretisch-praktische Klarinettschule. Band I .	6.—
— do. Band II (deutscher und engl. Text)	7.—
— do. Band III. Die hohe Schule des Klarinettspiels	4.50

	netto ℳ ₰
Horn.	
Schantl, Josef, Grosse theoret.-prakt. Hornschule. Band I	2.50
— do. Band II (deutscher und engl. Text)	5.—
— do. in 2 Heften . . . . . à	3.—
— do. Band III. **120 kleine melodiöse Tonstücke** ohne Begleitung zur **Erlernung des Vortrags u. Vorschule des Soloblasens**	3.60
— do. Band IV. **Die hohe Schule für Horn. 90 ausgewählte vorzügliche Etuden zu höherer Ausbildung** von **Koprasch u. Gallay** u. anderen Orig.-Etuden f. tiefe u. hohe Transkriptionen, nebst Vorschule des Transponierens und Transpositionstabellen	5.—
— do. Band IV in 2 Heften . . . . à	3.—
— do. Band I, II, III, IV, zusammen . .	15.—
Cornet à Pistons.	
Pietzsch, Hermann, Neue grosse theoret.-prakt. Schule für Cornet à Pistons (engl. und deutscher Text). Band I .	6.—
— do. Band II	8.—

Bei Voreinsendung des Betrages portofreie Zusendung.

C. F. Schmidt, Musikalienhandlung und Verlag, **Heilbronn a. N. I.**

Ein neues und aus durchaus selbständigem und modernem Geiste herausgegebenes Unternehmen. Leipziger Tageblatt.

Wer ist's?

Unsere Zeitgenossen. Zeitgenossenlexikon.

II. wesentl. erweitert. u. verb. Jahrgang 1906.

16000 Biographien der hervorragendsten Zeitgenossen aller Stände und Länder.

CLVIII+1352+XXXVI S. Vorn. geb. M. 9.50.

Se. Maj. der Kaiser liess 1 Exemplar der Luxus-Ausgabe Jahrg. I u. folg. bestellen, wenn möglich noch vor der Silberhochzeit zu liefern!

Speziell **dem Kunsthistoriker und Kunstgelehrten** der Gegenwart wird das Buch gute Dienste leisten, sind doch gerade hier **über die lebenden Künstler** nicht nur Deutschlands, sondern auch des Auslandes knappe und erschöpfende Notizen gegeben, wie wir sie besser noch nirgendwo finden. Dafür, dass dieselben durchaus sachgemäss und kritisch behandelt sind, bürgt die Tatsache, dass eine jede vorher der betreffenden Persönlichkeit vorgelegen hat . . . **Eine nutzbringende** und den Erfordernissen des modernen Lebens durchaus angemessene **Arbeit.**

Kunstchronik Leipzig.

Ein wirklich flott und interessant geschriebenes, vornehm **ausgestattetes** Buch, wird den vielen Tausenden willkommen sein, die London, die Metropole der Welt, kennen gelernt haben.

Adels- und Salonblatt, Berlin.

Geistreich. Rutarle Naturgetreu.

Londoner Skizzenbuch

London und die Londoner, das soziale u. gesellschaftl. Leben, Land und Leute.

Gr. 8°. 320 Seiten auf imit. Büttenpapier. Vorn. geb. M. 4.—, brosch. M. 3.20.
Mit 11 ganzseitigen interessanten Abbildungen.

Aus dem Inhalt:

Die reichste Stadt der Welt. — Gentlemen. — The Temple. — The House of Commons. — Im Wirbelwind der Saison. — Londoner Künstlerleben. — Unter Millionären. — A Merry Christmas and a Happy New Year. — Die Deutschen in London.

Fesselnd. Instruktiv.

Eine Reihe kurzer plastischer Bilder, von geschulter Hand aus dem mächtig pulsierenden Leben gegriffen.

Verlag H. A. LUDWIG DEGENER, LEIPZIG.

Digitized by Google

Sänger u. Sängerinnen haben stets durchschlagenden ⊟ ⊟ Erfolg mit Liszts unübertroffenen Liedern ⊟ ⊟

Neue kritische Ausgabe * Jedes Lied einzeln in 3 Stimmlagen

Sämtliche 57 Lieder in Albumformat:

original	in	3	Bänden,	je	1	Band	brosch.	M.	3.60,	geb. M.	4.50 netto
hoch	„	3	„	„	1	„	„	„	3.60,	„ „	4.50 „
mittel	„	3	„	„	1	„	„	„	3.60,	„ „	4.50 „
tief	„	3	„	„	1	„	„	„	3.60,	„ „	4.50 „

Liszts Lieder mit Orchester:

No. 1. **Mignons Lied,** mittel
Partitur M. 3.—, Stimmen M. 3.—
„ 2. **Es war ein König in Thule,** mittel
Partitur M. 3.—, Stimmen M. 3.—
„ 7. **Der Fischerknabe,** hoch
„ 8. **Der Hirt** . . . . „
„ 9. **Der Alpenjäger** . . „
komplett Part. M. 4.—, Stimm. Abschrift

No. 10. **Die Lorelei,** hoch
Partitur M. 3.—, Stimmen M. 3.—
„ 10. Dasselbe, mittel
Partitur M. 3.—, Stimmen M. 3.—
„ 25. **Die Vätergruft,** tief
Partitur M. 3.—, Stimmen M. 3.—
„ 43. **Die drei Zigeuner,** mittel
Partitur M. 3.—, Stimmen M. 6.—

In allen Handlungen vorrätig

Verlag von **C. F. Kahnt Nachfolger, Leipzig**

Als **vollendetster Klavierspielapparat** ist

Hupfelds PHONOLA

von den bedeutendsten Musik-Kapazitäten der Neuzeit und den grössten Pianisten der Gegenwart wie **Godowsky, D'Albert** u. A. anerkannt, die selbst für die Phonola gespielt haben.

Vorzüge: **72 Tasten.**
Getrennte Nuancierung für Bass und Diskant.

Original-Künstler-Rollen.

Ludwig Hupfeld, A.-G., Leipzig.

Filialen:
Berlin, Hamburg, Dresden, Wien, Haag, Amsterdam.

Broschüre kostenlos.

Bei dem Königlichen Hoftheater zu Wiesbaden soll zum 1. Dezbr. 1906 die Stelle eines

Orchesterdieners

mit der Funktion eines „kleine Trommel"schlägers zur Besetzung gelangen.

Bewerber wollen ihre Gesuche unter Beifügung ihrer Atteste und des Lebenslaufes **alsbald** an die unterzeichnete Intendantur unter dem Vermerk „Bewerbung um die Orchesterdienerstelle" einreichen.

Gehalt nach Übereinkunft.

Intendantur der Königlichen Schauspiele.

Digitized by Google

Im Verlage Schuster & Loeffler, Berlin, erschien:

Biographische Notizen

über

Ludwig van Beethoven

von

Wegeler und Ries.

Neudruck mit Ergänzungen und Erläuterungen

von

Dr. Alfr. Chr. Kalischer.

Geheftet Mk. 3.—. Gebunden Mk. 4.—.

Urteile der Presse:

Allgemeine Zeitung, München: Der Berliner Verlag Schuster & Loeffler hat sich ein wahres Verdienst erworben, indem er die berühmten biographischen Notizen über Beethoven von Wegeler und Ries, die kaum mehr zu erhalten waren, in einem sehr geschmackvoll und zeitgetreu ausgestatteten Neudruck mit höchst dankenswerten Ergänzungen und Erläuterungen von Dr. Alfr Chr. Kalischer herausgegeben hat. Herausgeber und Verleger konnten gar keine glücklichere Idee haben, als dieses alte Standard work der Beethoven-Forschung wieder zugänglich zu machen.

Leipziger Tageblatt: Ich empfehle das wahrhaft klassische inhaltsreiche Buch, in freundlich neuem, damaliger Zeit angepaßtem Gewande, allen Musikern und Musikfreunden aufs wärmste.

Rheinische Musik- und Theaterzeitung: Der frische Ton der Schilderung, die recht lebhaft ist und stets von echter Begeisterung und Verehrung zeugt, wird jedem Freunde Beethovens und seiner Kunst eine interessante Lektüre bilden; für jeden mehr Eingeweihten aber ist dieser Neudruck eine willkommene Gelegenheit, sich das unentbehrliche Werkchen nunmehr für ein paar Mark zulegen zu können.

Durch jede Buchhandlung zu beziehen!

Digitized by Google

Otto Seifert

= Atelier für = Kunst-Geigenbau

Berlin C. 25, Kaiserstr. 39/40

Spezialität:

Erstklassige Meistergeigen,

Bratschen und Cellis

nach den akustischen Prinzipien der alten italienischen Meister

(Dr. Grossmanns Theorie)

Meine **erstklassigen Meistergeigen** sind denen der hervorragendsten italienischen Meister nicht nur gleichwertig, sondern übertreffen dieselben sogar. Eine grosse Anzahl Künstler, die solche Instrumente von mir erworben, haben mit dies auf Grund vorgenommener Konkurrenzprüfungen aufs neue bestätigt. Diesbezügl. Anerkennungen können in mein. Atelier jederzeit eingesehen werden.

Dauernde Garantie. **Preisliste kostenfrei.**

Lesen Sie gefl. die Broschüre:

„Verbessert das Alter und vieles Spielen wirklich den Ton und die Ansprache der Geige?"

Eine kritische Studie von

San.-Rat Dr. Max Grossmann.

Verlag: **Berlin W.**, Bahnstrasse 25.

Neuer Verlag von Ries & Erler in Berlin.

Soeben erschienen und erscheinen demnächst:

Johannes Doebber. Der Zauberlehrling.

Ein dramatisches Capriccio nach Goethe von Hermann Erler und Johann Doebber.

Klavierauszug mit Text Mk. 10.— no.

Arnold Mendelssohn. „Paria".

Für Chor, Solo und Orchester.

Klavierauszug mit Text Mk. 10 — no.

Hans Pfitzner. Das Christ-Elflein.

Weihnachtsmärchen von Ilse von Stach.

Klavierauszug mit Text Mk. 10.— no.

Bernhard Stavenhagen. 3 Klavierstücke.

Op. 10. No. 1. **Notturno.** No. 2. **Mazurka.** No. 3. **Gavotte Caprice.**

à Mk. 2.50.

Josef Rheinberger.

Vokalwerke.

(Fortsetzung von Seite VII der ersten Inserate).

Op. 164 **Der Stern von Bethlehem.** Eine Weihnachts-Kantate für gemischten Chor. Soli (Sopran und Bass) und Orchester oder Pianoforte. Gedicht von F. v. Hoffmann. Text deutsch u. engl. Neue Ausgabe. Orchesterpartitur no. Mk. 15. Orchesterstimmen no. Mk. 15. Klavierauszug no. Mk. 4.50. Die vier Chorstimmen (a Mk. 1.—) Mk. 4.— Textbuch (10 Aufl.) no. Mk. —.10.

Op. 179. **Hymnus an die Tonkunst.** Gedicht von H. Lingg. Für Männerchor mit Blasinstrumenten u. Pauken oder Pianoforte. Partitur mit unterlegtem Klavierauszug Mk. 3.—. Orchesterstimmen Mk. 5.—. Chorstimmen Mk. 1.—.

Op. 185 **Sieben charakteristische Gesänge** für vier Männerstimmen. No. 1. **Die Waldrose** (Scherer.) Part. u. Stimm. Mk. 1.75. No. 2. **Citamors ruft.** (Geibel.) Part. u. Stimm. Mk. 1.—. No. 3. **Zugvögel** (Hosäus.) Part. u. Stimm. Mk. 1.50. No. 4. **Meeresstille.** (Hosäus.) Part. u. Stimm. Mk. 1.—. No. 5. **Singvöglein sing.** (Hosäus.) Part. u. Stimm. Mk. 1.—. No. 6. **Nach der Trauer.** (Hosäus.) Part. u. Stimm. Mk. 1.—. No. 7. **Gute Nacht.** (Geibel.) Part. u. Stimm. Mk. 1.—.

Trauungsgesang. Text nach P. B. Für gem. Chor. Part. u. Stimm. Mk. 1.—.

Vorwärts! Gedicht von Remy. Für Männerchor. Für das 500 jahr Jubiläum der Universität Heidelberg komponiert. Partitur u. Stimmen Mk. 2.—

Verlag von Rob. Forberg in Leipzig.

Prof. Heermann'sche

Violinschule

in Frankfurt a. M., Fürstenbergerstr. 216.

Leiter: **Hugo Kortschak.**

Beginn des neuen Semesters am 1. September.

Vollständige Ausbildung nach **Methode Ševčik.** Spezialkurse für Anfänger unter Leitung des Herrn **Rudolf Milewsky.**

Nebenfächer: **Kammermusik, Theorie, Klavier, Pädagogik.**

Prospekt kostenlos.

Digitized by Google

Stern'sches Konservatorium

zugleich **Theaterschule für Oper u. Schauspiel**

Direktor: **Professor Gustav Hollaender.**

Berlin SW. Gegründet 1850. **Bernburgerstr. 22a.**

Hauptlehrer: Madame **Blanche Corelli**, Frau **Lydia Heim**, Frau Prof. **Selma Nicklass-Kempner**, **Anna Wüllner**, **Eugen Brieger**, Dr. **Paul Bruns-Meiar**, **Alexander Heinemann**, **Nicolaus Rothmühl**, königl. Kammersänger, **Wladyslav Seidemann**, **S. Kilbansky.**

G. Bertram, **Theodor Bohlmann**, **Severin Eisenberger**, **Günther Freudenberg**, **Gottfried Galston**, **Bruno Gortatowski**, **Ernst Hoffzimmer**, **Bruno Hinze-Reinhold**, Professor **Martin Krause**, **Emma Koch**, Professor **James Kwast**, **Frieda Kwast-Hodapp**, Grossherzogl. Kammervirtuosin, Dr. **Paul Lutzenko**, Professor **G. A. Papendiek**, **Gustav Pohl**, Professor **Philipp Rüfer**, **A. Schmidt-Radekow**, **Th. Schlenberger**, Professor **A. Sermann**, Professor **B. B. Taubert**, **Otto Voss**, königl. Musikdirektor **W. Harriers-Wippern**, **Rob. Klein**, **Martha Sauvan**, **Clara Krause**, **Paul Gehlschläger**, **Ernst Oeske.**

Professor **Gustav Hollaender**, **Alfred Wittenberg**, Konzertmeister **Fritz Arányi**, Konzertmeister **Max Grünberg**, die königl. Kammermusiker **Willy Nicking** und **Walter Rampelmann**, **Maurice Rosen**, **H. Gottlieb-Neren**, **W. Kritek**, **Max Medern**, **Clara Schwartz**, **Bruno Siegel** usw. (Violine); **Joseph Malkin**, **Eugen Sandow**, königl. Kammermusiker (Cello); **Bernhard Irrgang**, königl. Musikdirektor (Orgel); **Carl Kämpf** (Harmonium); **Fr. Posnitz**, königl. Kammervirtuose (Harfe); **Mr. Cantelon** (chrom. Harfe); Kapellmeister Professor **Arno Kleffel**, **Hans Pfitzner**, Professor **Philipp Rüfer**, Professor **B. B. Taubert**, **Wilhelm Klatte**, **P. Geyer**, **Arthur Willner** (Harmonielehre, Komposition); Dr. **Leopold Schmidt** (Musikgeschichte); Sga. Dr. **Capisucchi** (Italienisch); Dr. med. **B. Löwenberg** (Physiologie der Stimme) usw. usw.

Kapellmeisterschule: Kapellmeister **Hans Pfitzner**, Professor **Arno Kleffel.**

Chorschule: Professor **Arno Kleffel**, **Primavista: H. Gottlieb-Neren.**

Orchesterschule: Professor **Gustav Hollaender**, **Gottlieb-Neren.**

Bläserschule: Die königl. Kammermusiker **Roessler** (Flöte), **Rundfuss** (Oboe), **Rausch** (Klarinette), **Koehler** (Fagott), **Littmann** (Horn), **Koenigsberg** (Trompete), **Kämmling** (Kontrabass).

Kammermusik: Professor **James Kwast**, **Eugen Sandow**, kgl. Kammermusiker, **Gustav Bumke** (Bläser-Ensemble).

Seminar für die Ausbildung zum Lehrberuf: Leiter: Professor **G. A. Papendiek**, **Paul Geyer** (Klavier); **Willy Nicking** (Violine), **W. Seidemann** (Gesang).

Elementar-Klavier- und Violinschule

für Kinder vom 6. Jahre an.

Inspektor: **Gustav Pohl.**

Schauspielschule: Leiter: Professor **Leo Friedrich**; Rezitation: **Eugen Alba.**

Opernschule: Leiter: **Nicolaus Rothmühl**, königl. Kammersänger; Partien- und Ensemblestudium: Professor **Arno Kleffel**, Kapellmeister **Felix Pfitzner**, Kapellmeister **P. Antoni**; Correpetition: Kapellmeister **Max Roth.**

Sonderkurse für Harmonielehre, Kontrapunkt, Fuge und Komposition bei **Wilhelm Klatte.**

Sonderkurse über **Literaturgeschichte und Ästhetik der Musik:** Musikschriftsteller **J. C. Lusztig.**

Beginn des Schuljahres **1. September**, des Sommersemesters **1. April. Eintritt jederzeit.** Prospekte und Jahresberichte kostenfrei durch das Sekretariat. Sprechzeit 11—1 Uhr.

Virgil-Klavierschule

des Stern'schen Konservatoriums

Technikmethode nach **A. K. Virgil.**

Berlin W., Potsdamerstr. 115a. Direktor: Professor **Gustav Hollaender.**

Eintritt jederzeit. Prospekte kostenfrei. Sprechzeit 11—2, 3—6.

Konzert-Direktion Hermann Wolff

Saal Bechstein. 24. Sept.: **Helene Wolff** (Ges.) 25. Sept.: **G. Beklemischeff** (Kl.) 26. Sept.: **Laura Helbling-Lafont** (Viol.) 27. Sept.: **Georg Vollerthun** (Comp.) 1. Okt.: **Gertrud Fischer-Maretzki** (Ges.) 2. Okt.: **Paul Goldschmidt** (Kl.) 3. Okt.: **Leonore Wallner** (Ges.) 4. Okt.: **Irene Schwarz** (Viol.) u. **Rich. Gloyen** (Ges.)

Beethoven-Saal. 24. Sept: **Hugo Rasch** (Ges.) 25. Sept.: **Elsa v. Roggenbucke-Mailberg** (Ges.) 26. Sept.: Konzert zum Besten des Witwen- u. Waisenfonds des Berl. Philh. Frauen-Vereins. 2. Okt.: **Dr. Herm. Brause** (Ges.) 3. Okt.: **Georg Stahlberg** (Ges.) 4. Okt.: **Theodor Bohlmann** (Kl.) mit Orchester.

Singakademie. 27. Sept.: **Elisabet Krau-Bewert** (Ges.) 29. Sept.: **Dr. Alfred Hassler** (Ges.) 1. Okt.: **Frieda Millies-Rickertsen** (Ges.) 2. Okt: **B. Hinze-Reinhold** (Kl.) und **L. Schrattenholz** (Vcllo.) 4. Okt.: **Ella Gmeiner** (Ges.)

Digitized by Google

Conservatoire de Musique de Genève

71. Schuljahr — 1400 Schüler — 60 Lehrer

dabei die Herren **Willy Rehberg, Henri Marteau, Jaques-Dalcroze, Otto Barblan, Joseph Lauber, Reymond, Pahnke, van Laar, Alexy, Leopold Ketten, Alfonso Dami, Francis Thorold, Adolphe Rehberg, Humbert, Kling, Buyssens** und die Damen **Marie Panthès, Bourgeois-Fontannas, Bovet, Cheridjian-Charrey, Guillemot, Thüringer, Chassevant, Kuns, Lavater** usw.

Unterrichtsfächer: Theorie der Musik, Pädagogik, Solfège Supérieur, Improvisation, Harmonie, Komposition u. Instrumentationslehre, Solo- u. Chorgesang, Piano, Orgel, Violine, Violoncell, sämtliche im Orchester üblichen Instrumente, Ensemble, Quartett-Orchesterspiel. Übungen im öffentlichen Vortrag, Geschichte der Musik u. dramatischer Unterricht.

Eintritt: 17. September. **Aufnahmeprüfung:** 10., 11., 12. September.

Anmeldung zu dieser Prüfung mündlich oder schriftlich vom 31. August bis 7. September im Konservatoriumsbureau. Prospekte und Lehrerverzeichnis durch das Direktorium. **Ferdinand Heid,** Direktor.

HERMANN MEUSSER

Berlin W. 35/47, Steglitzerstr. 58 ○ Musikalienhandlg. ist bestrebt, durch solide, kulante und schnelle Bedienung Ihren Kundenkreis zu erweitern. Zur Erleichterung der Anschaffung werden monatliche Teilzahlungen in der Höhe des 10. Teiles des Kaufpreises eingeräumt. Vollständ. Lager ○ Allerneueste Aufl. ○ Fachkataleg gratis ○ Portofr. Sendung.

Konservatorium für Musik zu Neustadt an der Haardt

(Staatlich konzessionierte Anstalt)

Unterricht in allen Zweigen der Musik, einschl. Oper u. Schauspiel

Frequenz 231 Schüler
Eintritt jederzeit — 21 Lehrkräfte

Beginn d. Wintersemesters 17. Sept.

Aufnahmeprüfung 15. Sept. 1906

Prospekt u. Jahresber. grat. v. Sekretariat
Anmeld. tägl. i. Konservatorium (Saalbau)

Der Direktor: **Ph. Bade.**

*Unserer heutigen Nummer liegt ein Prospekt der neubegründeten „**Musikbildungsanstalt zu Charlottenburg**“ bei. Die Abteilung der Meisterklassen weist hervorragende Namen auf (Julius Liebau für Oper, Georg Vogel für Konzertgesang, Dramaturg Dr. Evers für Schauspiel, Vera Maurina für Klavier, Professor Michael Press für Violine, Josef Press für Violoncello, Professor E. Kulenkampff für Komposition u. a. m.) In der Abteilung für Hausmusik interessiert am meisten die Wiedereinführung der Harfe als Hausinstrument, da in der Weigelschen chromatischen Harfe endlich ein ebenso klangreiches wie billiges Instrument dieser Gattung geschaffen ist. Über das Seminar, die Vorlesungen und die Neueinrichtung der Chorschule überlassen wir es unseren Lesern, sich aus der Beilage selbst zu informieren.*

Diesem Heft liegen bei:

2 Violinen, Nicolas Lupot u. A. Riechers, zu verkaufen. **A. Flottmann,** Osnabrück, Commenderiestr. 47d.

Titel und Inhalt für das 4. Quartal des V. Jahrgang

(Band 20)

und

Register der Kunstbeilagen des V. Jahrgangs der MUSIK

NB.: Das **Namen- und Sachregister** folgt in einem der nächsten Hefte.

Soeben erschien die

Einbanddecke für das 4. Quartal des V. Jahrgangs = Preis: **1 Mark.** =

Richard Fischer

Konzert- und Oratorien-Tenor

Frankfurt a. Main

Corneliusstrasse No. 13.

Konzertdir. Herm. Wolff

Frau Helene Passow Vogt

Konzertsängerin

Sopran-Mezzosopran

Meiningen (Thüringen)

Helenenstrasse 8.

Amelia Thyllèri

Speziallehrerin der Technik des „bel canto“

Resonanzbildung, präzis. Tonansatz, elastische Textgebung

Berlin - Charlottenburg, Cauerstrasse 31.

Schweizerisches Concert-Bureau Basel

Arrangements von Concerten * Vertretung hervorragender Künstler * Vermittlungen von Engagements.

Adolf Göttmann

Lehrer für gesangliche und sprachliche Tonbildung. Stimmkorrekturen
Vollständige stilistische Ausbildung für den Opern- und Konzertgesang.
Berlin W. Bülowstrasse 85a. Sprechstunde: Wochentags 3—5.

Paul Joh. Haase

Konzert- u. Oratoriensänger (Bass-Bariton)

Lehrer der Tonbildung nach Müller-Brunow

Berlin W.
Kurfürstenstrasse 113

Berlin, Abonnementskonzerte im Saal der **Singakademie.** (8. Saison.)

Waldemar Meyer-Quartett.

Prof. Waldemar Meyer, I. Viol.
Max Heinecke, II. Violine.
Berthold Heinze, Viola.
Albrecht Löffler, Violoncello.

Engagementsofferten nimmt entgegen: die Konzertdirektion **Hermann Wolff, Berlin W. 35** und die geschäftliche Leitung des **Waldemar Meyer-Quartetts, Berlin W. 30,** Kyffhäuserstr. 10.

Erika Besserer,

Violinvirtuosin

Berlin W.,
Steglitzerstr. 28 IV.

Karl Götz

Konzertbariton

MANNHEIM
Werderstrasse 3.

Vertretung:
Cosmopolatain (Otto Barnofska)
Berlin W., Genthinerstr. 19.

Erich Hollaender

Cellist
Berlin W. 35
Potsdamerstr. 115a II
Cello-Unterricht. Lehrer am Sternschen Konservatorium.

Adolf Schöpflin

Konzert, Oratorium
Karlsruhe Uhlandstr. 8 p. **Bass**

Del Perugia-Schmidl-Mandolinen

Mandolen
Lauten
Guitarren
anerkannt die beste Marke
(nur echt, wenn mit Original-Unterschrift
F. Del Perugia).

Allein-Debuet
für die ganze Welt

C. Schmidl & Co., Triest
(Oesterreich).

Kataloge gratis. ○ Reellste Bedienung.
Wiederverkäufer gesucht.

O. Möckel

Geigenbauer

BERLIN SW.
Kochstr. 7.

CHARLOTTENBURG
Uhlandstr. 193.

Gegründet 1869.

Musikinstrumente

für Orchester, Schule u. Haus.

Grosses Lager guter alter Geigen.

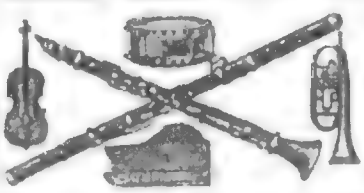
Preisliste frei.

Jul. Heinr. Zimmermann, Leipzig.
Geschäftshäuser: St. Petersburg, Moskau, London.

A. Kinkulkin

Cello-Virtuose

Majorenhof
bei Riga.



Alte Streichinstrumente, vorzüglich repariert

grosse Auswahl in allen Preislagen, sowie
neue Musikinstrumente jeder Art
in einfachsten bis feinsten Qualitäten empfiehlt
Wilhelm Herwig in Markneukirchen i. S.
Illustr. Preisliste postfrei. Bitte anzugeben, welches Instrument gekauft werden soll

Für die Inserate: Schuster & Loeffler, Berlin. VIII Druck von Herrosé & Ziemsen, G. m. b. H., Wittenberg.

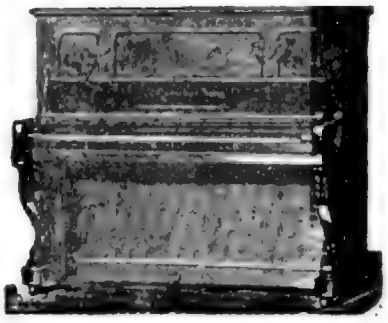
Digitized by Google

Steinway & Sons

New-York — London

Hamburg

St. Pauli, Schanzenstrasse 20–24.



Neues Pianino-Modell 5
M. 1250.— netto.

Flügel u. Pianinos.

Neues Flügel-Modell 00
M. 2100.— netto.

Hof-Pianofortefabrikanten

Sr. Majestät des Deutschen Kaisers und Königs von Preussen.
Sr. Majestät des Kaisers von Österreich und Königs von Ungarn.
Sr. Majestät des Kaisers von Russland.
Sr. Majestät des Königs Eduard von England.
Ihrer Majestät der Königin Alexandra von England.
Sr. Majestät des Schah von Persien.
Sr. Majestät des Königs von Sachsen.
Sr. Majestät des Königs von Italien.
Ihrer Majestät der Königin-Regentin von Spanien.
Sr. Majestät des Königs von Schweden und Norwegen.
Sr. Majestät des Sultans der Türkei.
etc. etc. etc.

Nach meiner Meinung kommt weder in Amerika noch in Europa ein anderes Fabrikat Ihren vorzüglichen Erzeugnissen in irgend einer der hervorragenden Eigenschaften nahe, welche sie dem Künstler und Publikum gleich wert machen. Auf alle Fälle ist Ihr Fabrikat jetzt in meinen Augen das ideale Produkt unseres Zeitalters. **Eugen d'Albert.**

Es macht mir ein ganz ausserordentliches Vergnügen, Ihnen selbst zu sagen, dass meine Verehrung und Bewunderung für die unübertroffene Schönheit des Tones, die Vollendung des Mechanismus und die wirklich wunderbare Dauerhaftigkeit unbegrenzt sind.

14. Mai 1901. **Teresa Carreño.**

Meine Freude über die Fülle, die Macht, die ideale Schönheit des Tones und die Vollkommenheit der Spielart Ihrer Klaviere ist unbegrenzt. **I. J. Paderewski.**

Bei einer tadellosen Klaviatur, einer physikalisch denkbarst richtigen Konstruktion, vereinen Ihre Flügel im Klange die Kraft, die Weichheit und die Brillanz, sowie die längste Tondauer, und sie ermöglichen die grösste Verschiedenheit der Anschlagsarten. **Ferruccio Busoni.**

Ihre unvergleichlichen Instrumente sind so hoch über alle Kritik erhaben, dass ihnen sogar jedes Lob lächerlich erscheinen muss **Sofie Menter.**

Digitized by

FLÜGEL- UND PIANINO-FABRIK

C. BECHSTEIN

HOFLIEFERANT

SEINER MAJESTÄT DES KAISERS UND KÖNIGS
IHRER MAJESTÄT DER KAISERIN UND KÖNIGIN
SEINER MAJESTÄT DES KAISERS VON RUSSLAND
IHRER MAJESTÄT DER KAISERIN FRIEDRICH
SEINER MAJESTÄT DES KÖNIGS VON ENGLAND
IHRER MAJESTÄT DER KÖNIGIN VON ENGLAND
SEINER MAJESTÄT DES KÖNIGS VON ITALIEN
SEINER MAJESTÄT DES KÖNIGS VON SPANIEN
SEINER MAJESTÄT DES KÖNIGS VON RUMÄNIEN
SEINER MAJESTÄT DES KÖNIGS VON WÜRTTEMBERG
IHRER KÖNIGL. HOHEIT DER KRONPRINZESSIN VON SCHWEDEN UND NORWEGEN
IHRER KÖNIGL. HOHEIT DER PRINZESSIN FRIEDRICH KARL VON PREUSSEN
SEINER KÖNIGL. HOHEIT DES PRINZEN LUDWIG FERDINAND VON BAYERN
SEINER KÖNIGL. HOHEIT DES HERZOGS VON SACHSEN-COBURG-GOTHA
IHRER KÖNIGL. HOHEIT DER PRINZESSIN LOUISE VON ENGLAND (DUCHESS OF ARGYLL).

Grosse goldene Staatsmedaille für hervorragende gewerbliche Leistungen 1896.

Bechstein Hall. London W.

BERLIN N.,	PARIS,	LONDON W.,
Johannisstr. 6.	334 Rue St. Honoré.	40. WIGMORE-STREET.
Tel.-Adr.: **BESTFLÜGEL, Berlin.**	Tel.-Adr.: **BECHSTEIN, Paris.**	Tel.-Adr.: **BECHSTEIN, London.**

Anerkennende Zeugnisse der bedeutendsten Musiker.

Richard Strauss: **Ich halte die Bechsteinschen Instrumente für die schönsten und feinfühligsten der Welt.**

Eugen d'Albert: Mit aufrichtiger Freude ergreife ich die Gelegenheit, Ihnen von neuem meine Bewunderung über Ihre herrlichen Flügel auszudrücken. Ich bin mir bewusst, denselben einen nicht unbedeutenden Teil meiner Erfolge zu verdanken. Ton, Spielart und Dauerhaftigkeit habe ich noch bei keinem anderen Instrumente in gleicher Vorzüglichkeit vereinigt gefunden, wie bei den Ihrigen und ich hoffe, mich bei meinen ferneren Konzertreisen stets Ihrer Flügel bedienen zu dürfen.

Ferruccio B. Busoni: Erst bei meinen Londoner Recitals hatte ich eine erschöpfende Gelegenheit, mit den Bechstein-Flügeln bekannt zu werden. Dieselben haben in jeder Hinsicht allen meinen Intentionen entsprochen. Angesichts der höchsten mir auferlegten Aufgaben des Vortrags und der Technik, wie sie mein Programm umfassten, bedeutet das einen ausserordentlichen Erfolg für die Bechsteinschen Instrumente, **deren unbestreitbare Vorzüglichkeit zu preisen, mir zu grosser Freude gereicht.**

Teresa Carreño: Die Bechstein-Pianos, die ich auf allen meinen europäischen Konzert-Tournees zu spielen das Vergnügen hatte, sind das Ideal von Vollkommenheit und der Künstler, der den Vorzug hat, sie zu spielen, kann sich in der Tat gratulieren. Es ist das Instrument, welches allen anderen voraus den Ansprüchen eines Künstlers entspricht und ihm dazu verhilft, alle Effekte des **Tones** und des **Anschlages** zu erzielen, die er zu erlangen wünscht. Meine Bewunderung für die Bechstein-Pianos ist unbegrenzt.

Leopold Godowsky: Es ist mir ein wahres Herzensbedürfnis, Ihnen meine unbegrenzte Bewunderung und Begeisterung für Ihre so herrlichen Instrumente hiermit ausdrücken zu können. Die Schönheit und unendliche Modulationsfähigkeit des Tones, sowie die ausserordentlich angenehme Spielart befähigen den Künstler, das wiederzugeben, was er im Grunde des Herzens fühlt. Mit einem Worte, **das Bechstein-Instrument ist und bleibt die Vollkommenheit, das Ideal des Künstlers.**

Sophie Menter: **Bechstein ist der König aller Pianofortebauer.**

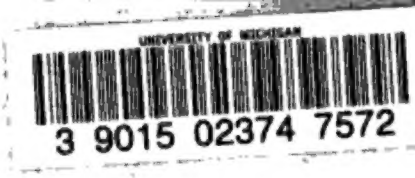
Eduard Risler: Es ist unmöglich in Worten das gewisse Etwas auszudrücken, das den Klavieren der Firma **Bechstein** ihren besonderen Reiz verleiht. Man muss sie eben spielen, um es zu hören und zu fühlen! Was aber diese Instrumente so hoch auszeichnet, ist neben dieser spezifischen Eigenart die wunderbare harmonische Verschmelzung von all den Eigenschaften, die bei den anderen Fabrikaten nur vereinzelt vorkommen. **Sie sind die einzigen Klaviere, auf welchen man alles spielen kann und die sich jeder Spielweise anpassen.** Nicht nur, dass sie jeder Intention des Spielers nachfolgen, sie inspirieren ihn vielmehr zu immer neuen unerwarteten Klangfärbungen.

Richard Wagner: Die Bechsteinschen Pianos sind tönende Wohltaten für die musikalische Welt.

Herrosé & Ziemsen, G. m. b. H. Wittenberg.

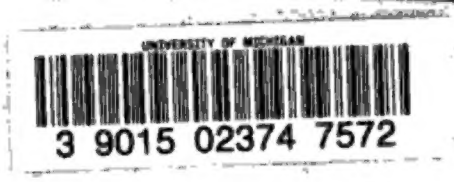
Digitized by Google

BOUND IN LIBRARY.
MAR 18 1907



Digitized by Google

BOUND IN LIBRARY
MAR 13 1907



Digitized by Google